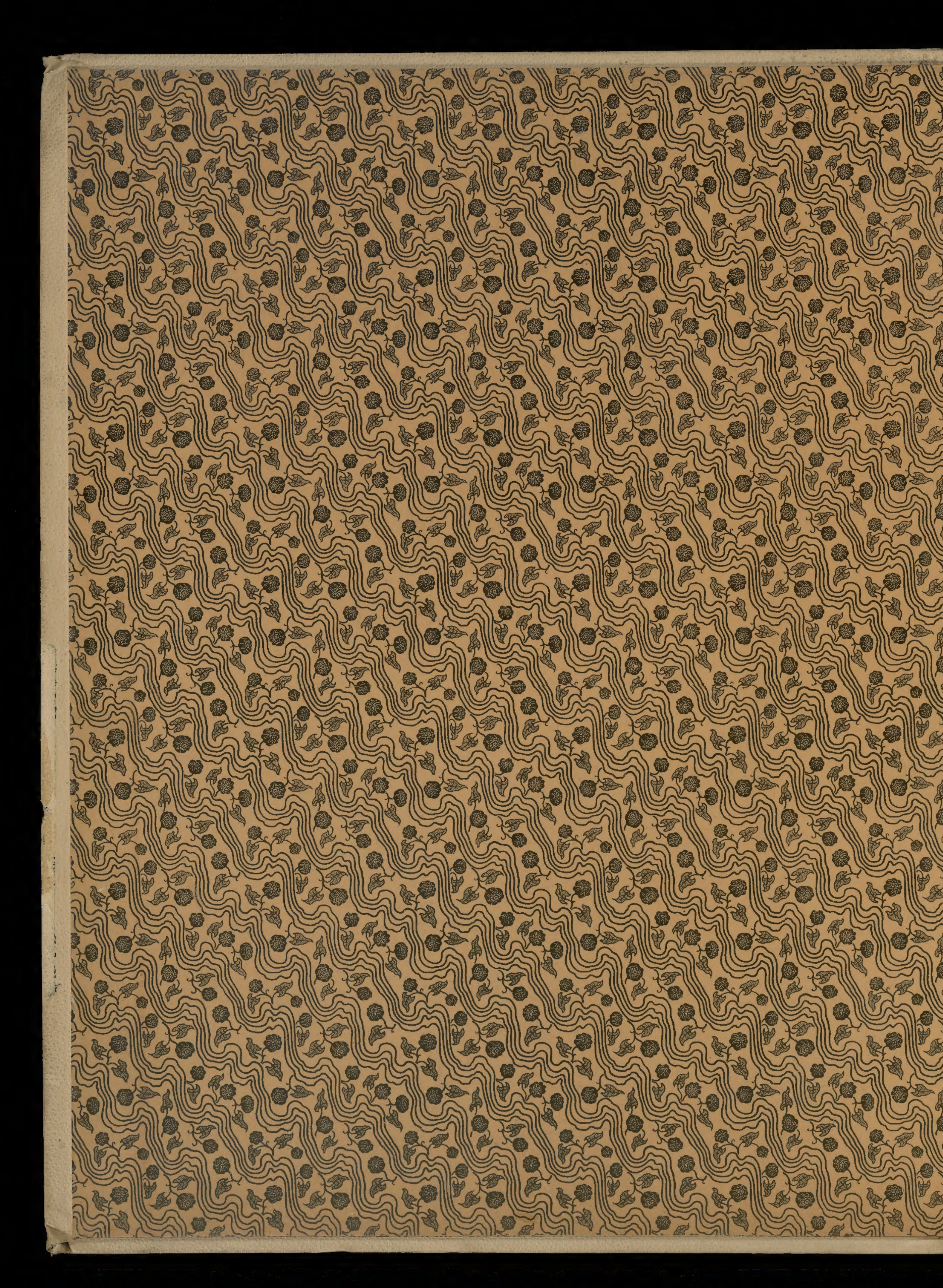
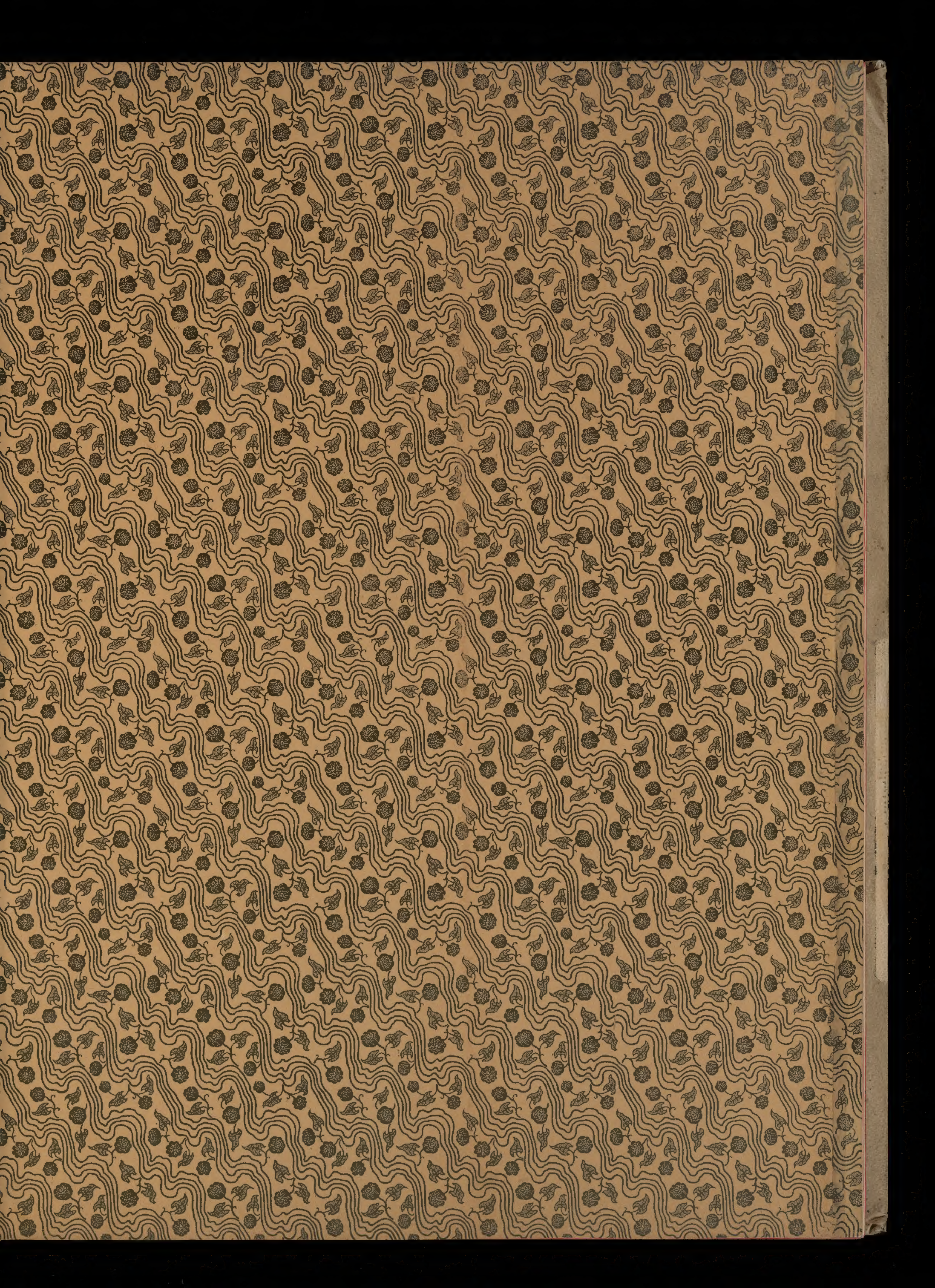
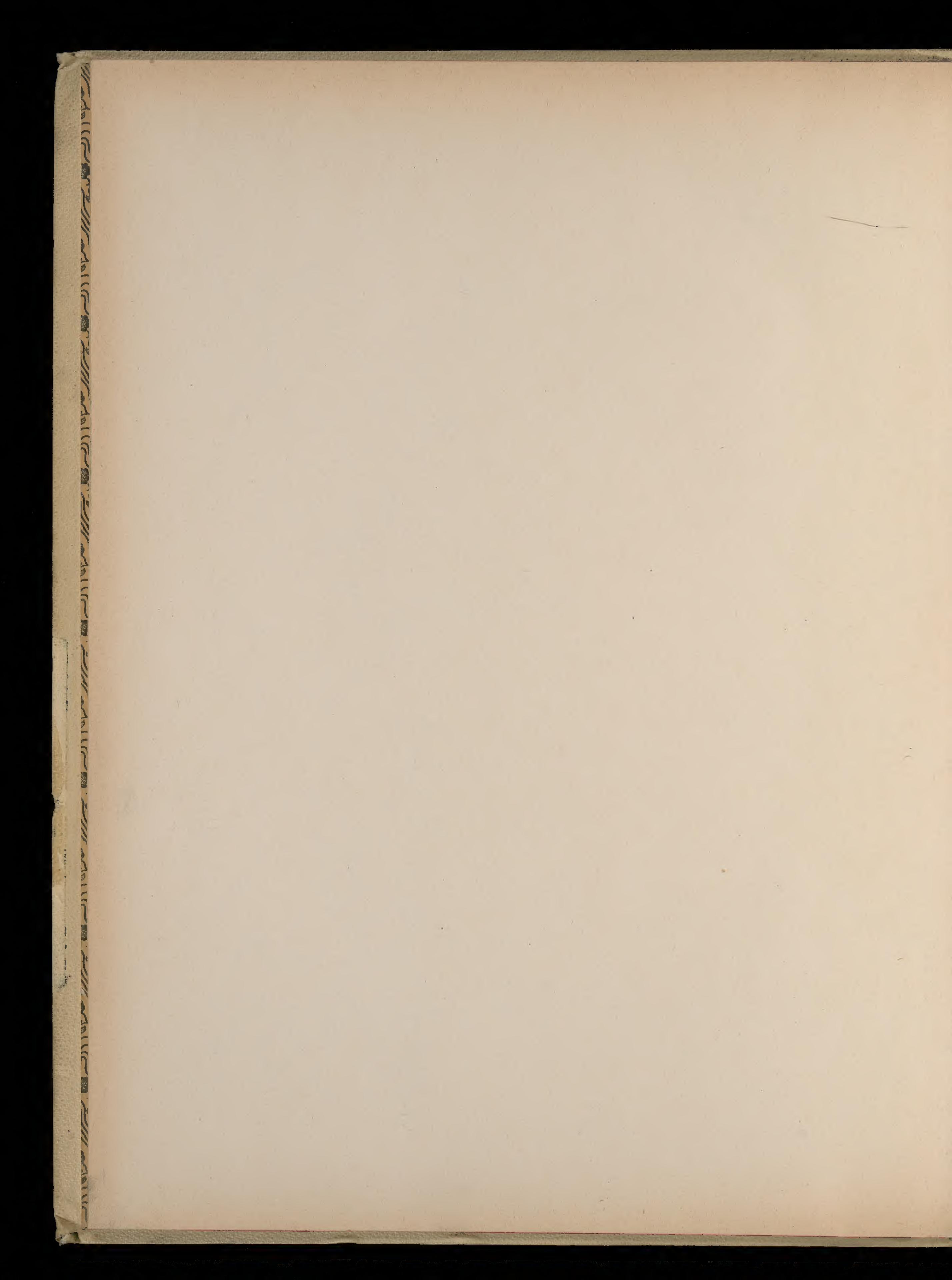
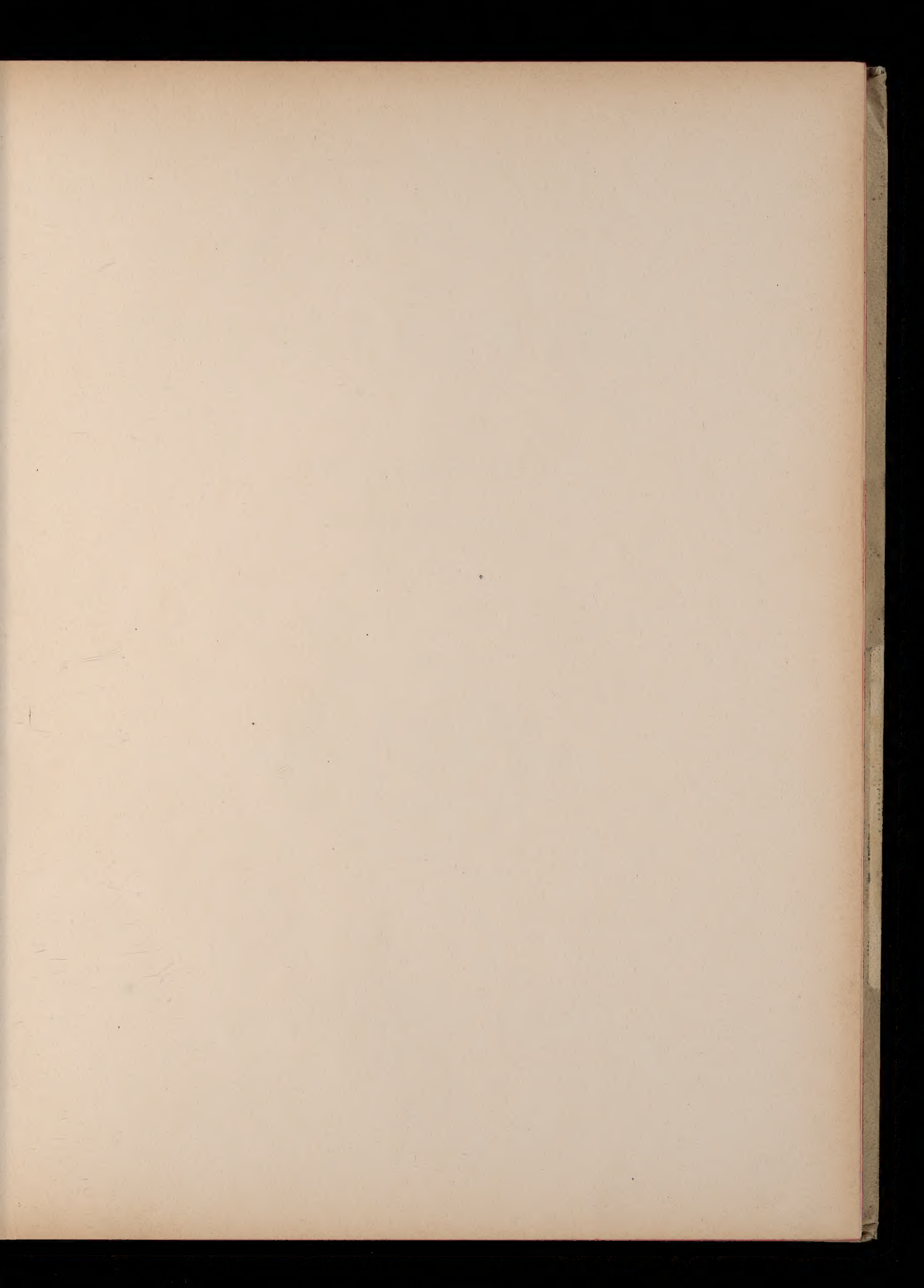
DIE THEATER WIEN'S.

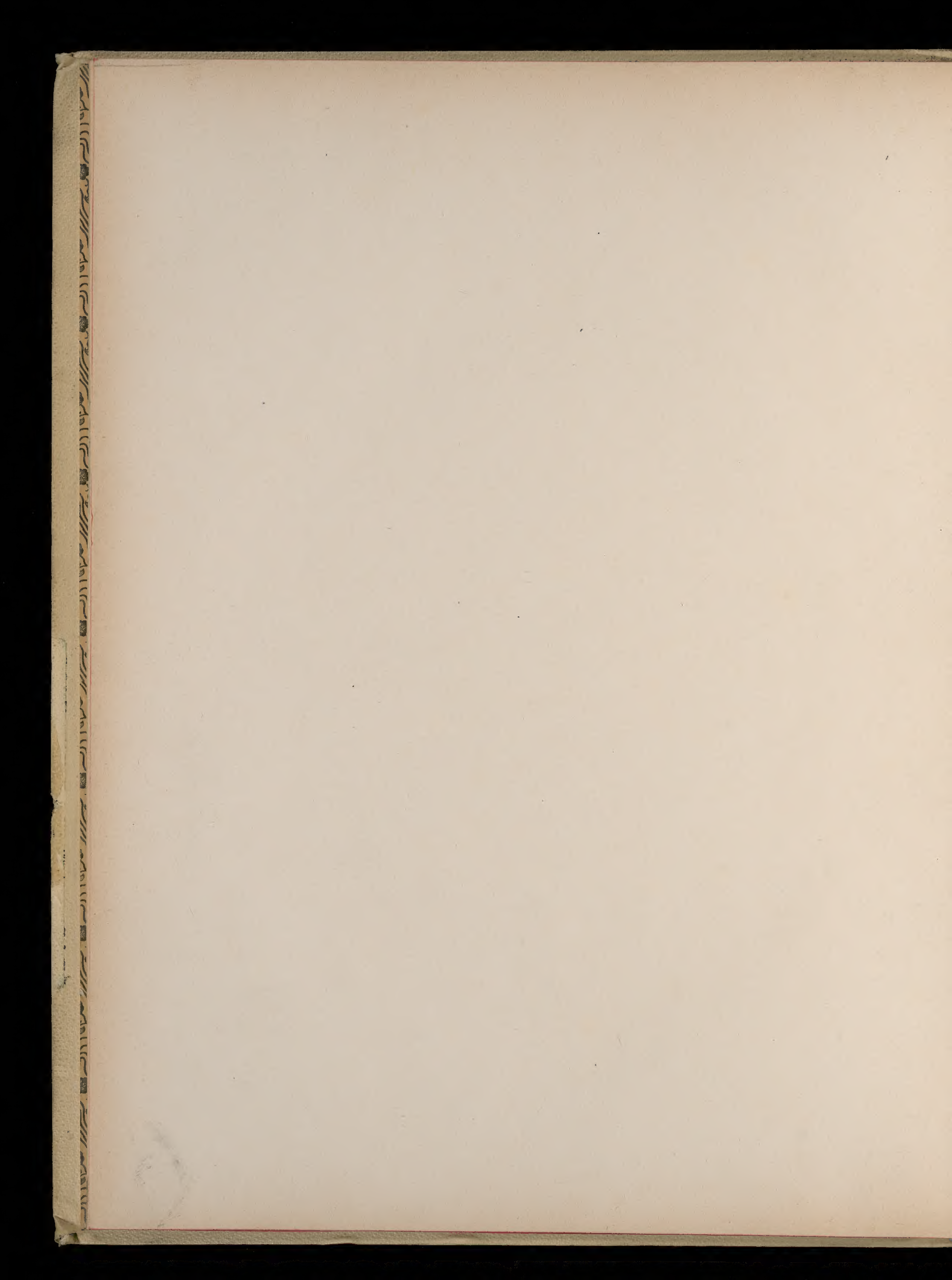












DIE

THEATER WIENS.

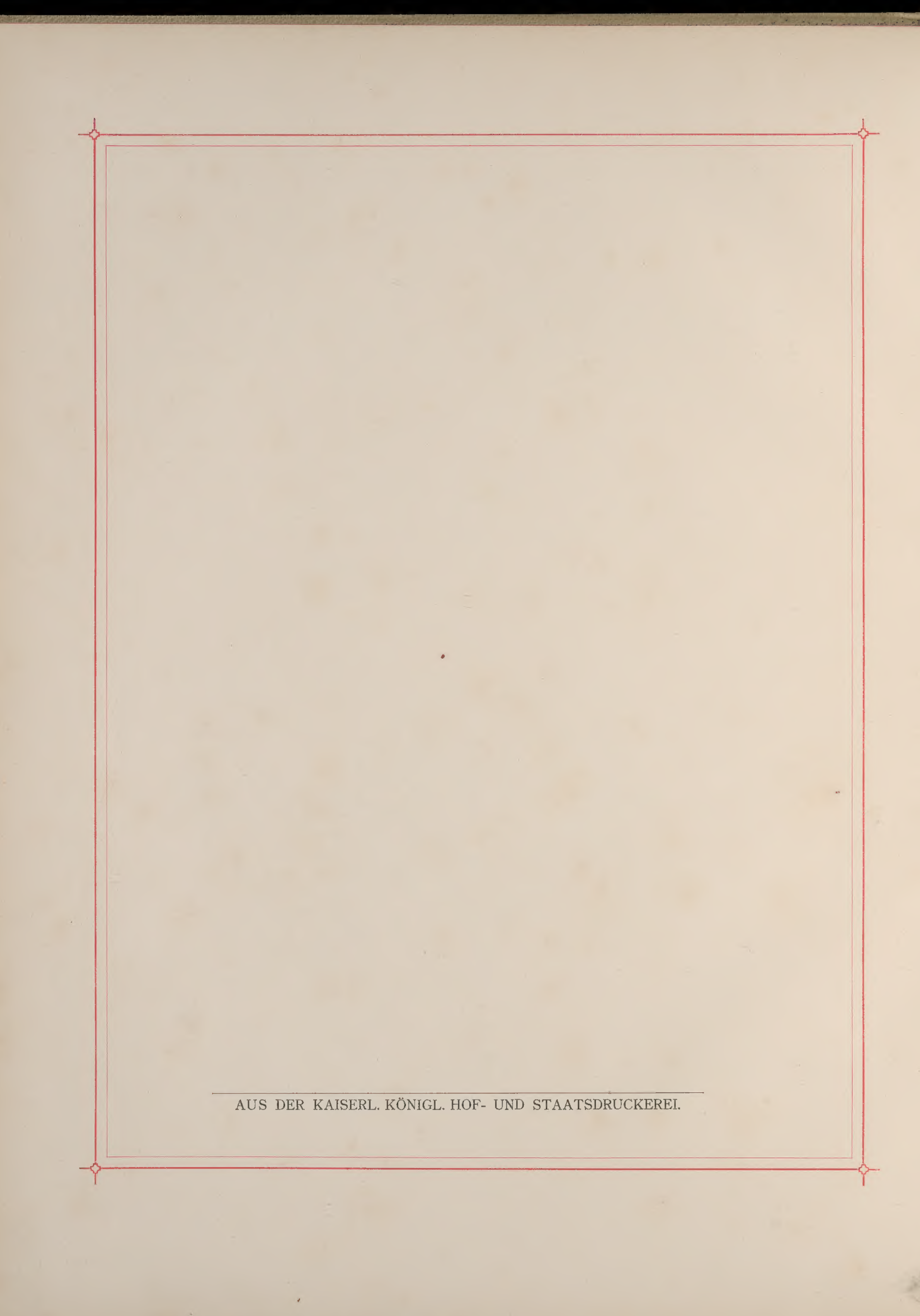
ZWEITER BAND.

ZWEITER HALBBAND.

ERSTER THEIL.



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1903.

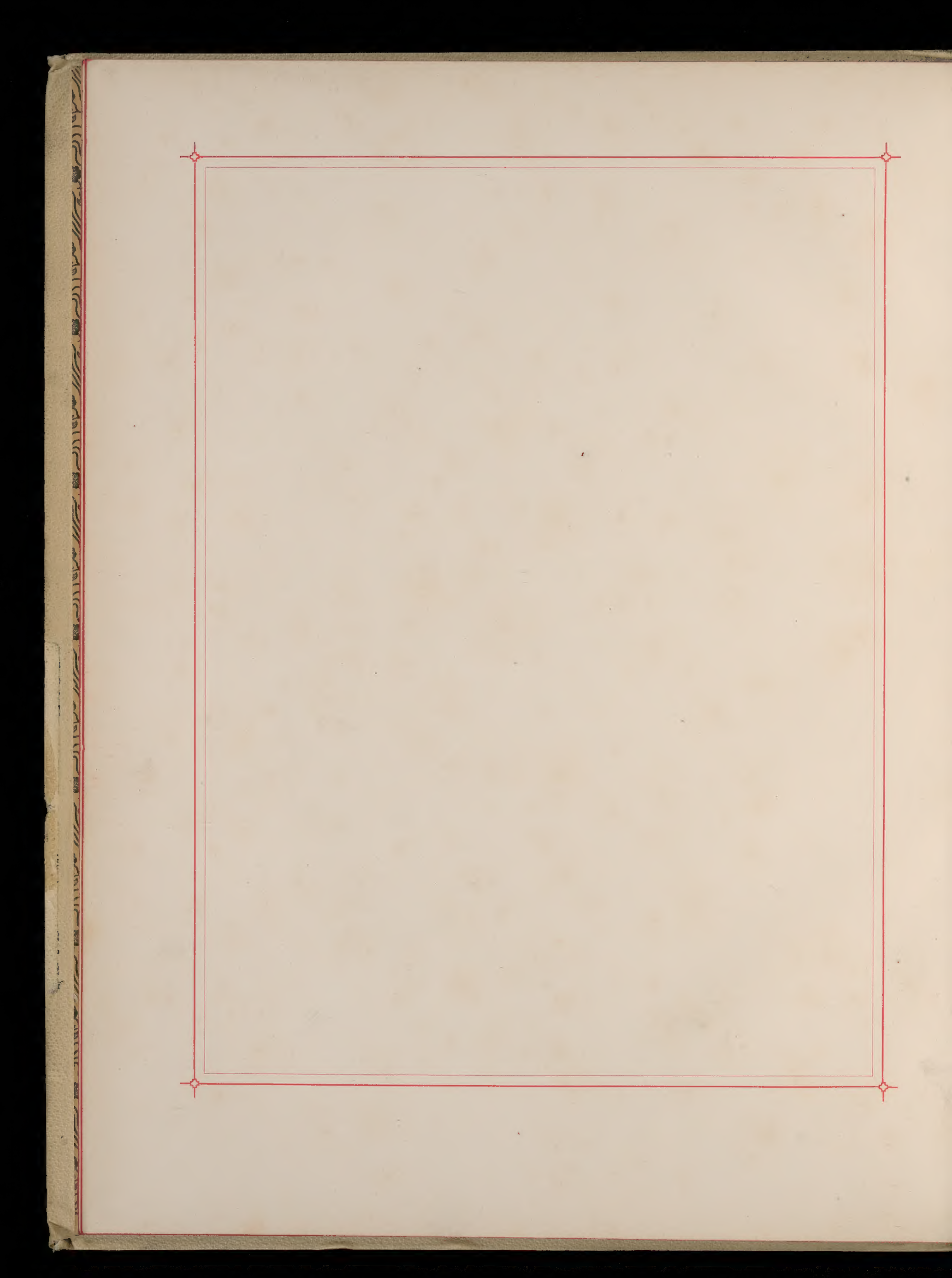


AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

DAS

K. K. HOFBURGTHEATER

SEIT SEINER BEGRÜNDUNG.



INHALT DES ZWEITEN BANDES.

ZWEITER HALBBAND. I.

TEXT:

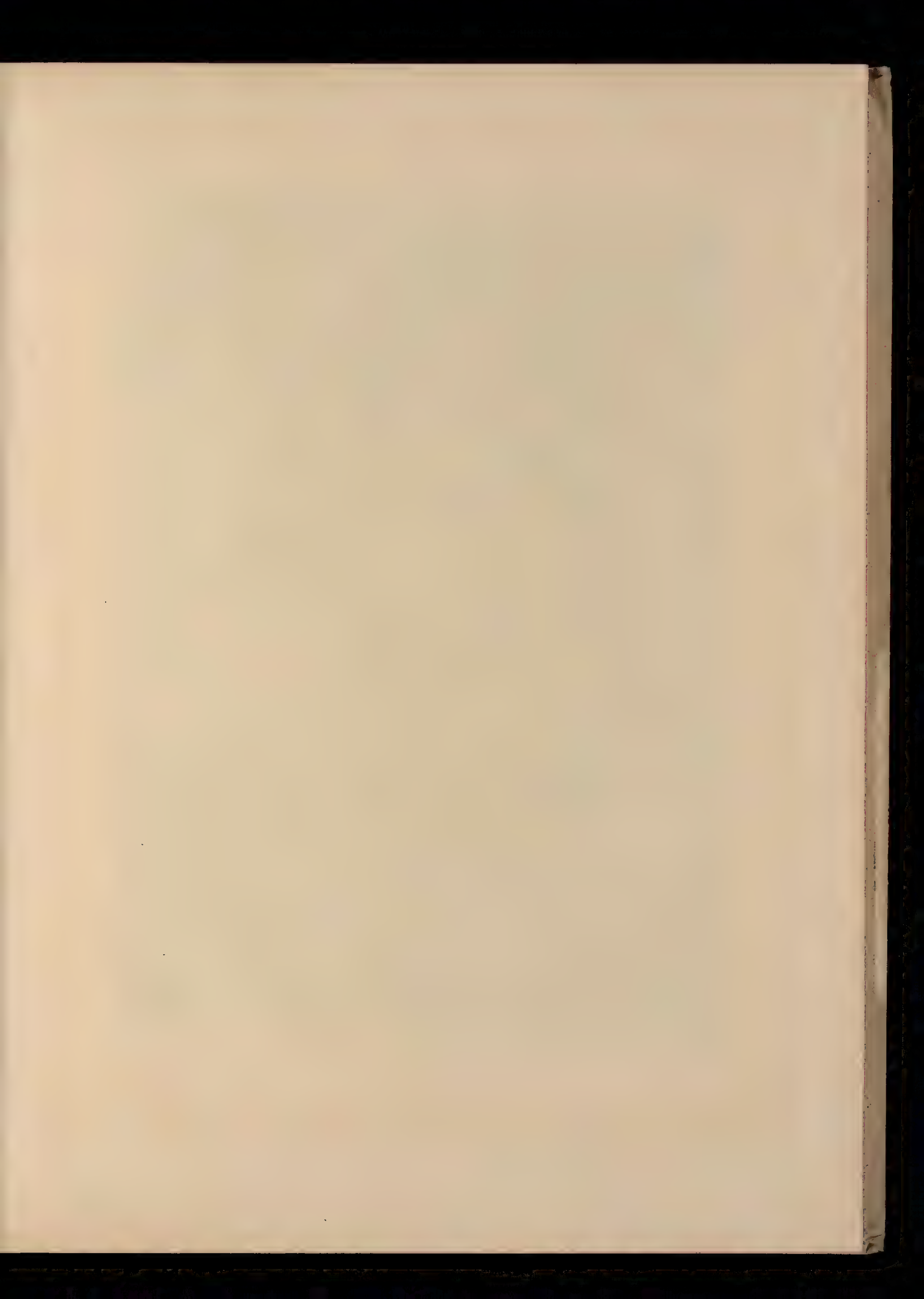
Capitel I—V von *Oscar Teuber*. Capitel VI von *Alexander von Weilen.*

ABBILDUNGEN IM TEXT:

Titel- und Schlussvignetten sowie Initial-Zeichnungen zu Capitel I—V von H. Lefler, zu Capitel VI von O. Friedrich.

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:







JOHANNA SACCO

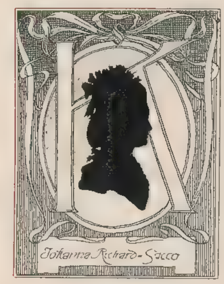






I.

DIE KÜNSTLERREPUBLIK IM NATIONALTHEATER NÄCHST DER BURG UND IHR ENDE.

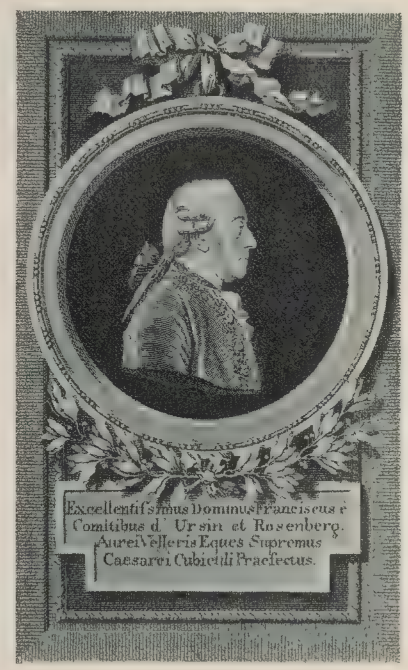


EIN literariſches Ereigniſs, keine groſse künſtleriſche That bezeichnete den denkwürdigen Beginn der neuen Wiener Theaterzeit, den erſten Lebenstag des von einem hochſinnigen Monarchen geſchaffenen »Nationaltheaters nächſt der Burg«. Zu kurz war ja der Übergang von dem zerrütteten Theater des Grafen Koháry zu dem Hof- und Nationaltheater des Kaiſers, um neue Menſchen und einen neuen Geiſt in das alte Haus zu verpflanzen. Ohne Pomp und Aufſehen, mit dem dreiactigen Luſtſpiel »Die Schwiegermutter« und dem oft geſehenen Einacter »Die indianiſche Witwe« oder »Der Scheiterhaufen«, eröffnete man am Oſtermontag (8. April) 1776 die ſo heiſs erſehnte neue Aera des Burgtheaters. Der Zettel zeigt uns die Beſten jener Künſtlergemeinde, welche von der endgiltig zuſammengebrochenen Koháry'ſchen Unternehmung auf das nunmehr kaiſerliche Haus der Muſen übergegangen war. Wollte man die neue Zeit nach der erſten That beurtheilen, welche dieſe Gemeinſchaft zu vollbringen vermochte, wahrhaftig, dann muſste man mit ſchwachen Hoffnungen in die Zukunft des Burgtheaters blicken. Wie gährte es allenthalben in der Welt des Theaters und der Literatur, welch' mächtige Kräfte regten ſich in deutſchen Landen, um dem Drama und der Schauſpielkunſt neue Bahnen zu eröffnen! Blieb Wien und das Wiener Theater unberührt von dieſem Sturmgebrauſe im deutſchen Dichterwalde, von dem Feuerhauche der Kraft-Genies, welche ſich gegen die ſtarre Regel und den verderblichen Miſsbrauch im Staats- und Volksleben, gegen die erkältende Schablone in Literatur und Kunſt aufbäumten? Wir haben das beſcheidene Stürmen und Drängen im Wiener Literatenthum beobachtet. Das Erwachen des nationalen Bewuſstſeins, der Drang nach Reinigung des Theaters von allem »Unrath« des Hanswurſtthums, nach Erhebung des Schauſpielerſtandes aus den Tiefen ſeiner geſellſchaftlichen Stellung bezeichnet die Richtung jener Reformbewegung, in deren Mittelpunkt man Sonnenfels zu ſtellen gewohnt iſt. Die Fackel, welche Leſſing emporhebt, um als Dichter und Kritiker dem Drama der Deutſchen neue, reine Wege zu weiſen, leuchtet bis nach Wien; man macht ſogar ernſte Anſtrengungen, den Bahnbrecher der neuen Zeit ſelbſt zu gewinnen, in der Reſidenzſtadt der römiſch-deutſchen Kaiſer die Ideen zu verwirklichen, deren Durchführung im deutſchen Norden, in Hamburg, ſo ſchmählich geſcheitert war.

Nun hat man das Nationaltheater ohne Leſſing, ohne Sonnenfels, vielleicht ſogar — wenn wir ein groſses Wort Leſſings anwenden wollen — ohne Nation. Sollten die Sätze, welche der

hamburgiſche Dramaturg in ſeinem Epilog des Nationaltheaters niedergeſchrieben, auch für Wien zur traurigen Wahrheit werden? »Über den gutherzigen Einfall, den Deutſchen ein Nationaltheater zu verſchaffen, da wir Deutſche noch keine Nation ſind! Ich rede nicht von der politiſchen Verfaſſung, ſondern bloſs von dem ſittlichen Charakter; faſt ſollte man ſagen, dieſer ſei: keinen eigenen zu haben. Wir ſind noch immer die geſchworenen Nachahmer alles Ausländiſchen, beſonders noch immer die unterthänigen Bewunderer der nie genug bewunderten Franzoſen. . . . .«

Die Organiſation, in welcher das Wiener Nationaltheater nächſt der k. k. Burg ins Leben trat, bot wahrhaftig keine Bürgſchaft für die Aufrechterhaltung eines wirklichen künſtleriſchen und literariſchen Programms. Es war thatſächlich eine Republik mit dem Groſsherzog, hier dem Kaiſer, an der Spitze. Wohl war das Inſtitut ein »kaiſerliches« geworden, die ökonomiſche Leitung und Verwaltung beſorgte der Hof, aber die künſtleriſche Führung ruhte in der Truppe ſelbſt. Das dem Monarchen unmittelbar untergebene Oberhaupt des Theaters wurde — nach dem am 18. April 1876 erfolgten Tode des Oberſthofmeiſters Fürſt Khevenhüller — der Oberſtkämmerer Graf (nachmals Fürſt) Franz von Orſini-Roſenberg, ein ausgeſprochener Vertrauensmann des Kaiſers. Näher als dieſer höchſte Theaterleiter ſtand der dem Oberſthofmarſchallamte angehörige Hofrath Freiherr von Kienmayer der Truppe; er erhielt den Titel »Hoftheater-Vicedirector« und hatte zur Beſorgung der Secretariats- und ökonomiſchen Geſchäfte einen Unterbeamten, Herrn von Thorwart, zur Seite, der auch die finanzielle Gebarung controlirte. Cenſor blieb Regierungsrath von Hägelin.



Graf Franz von Orſini-Roſenberg.

Alle dieſe Perſönlichkeiten aber blieben der künſtleriſchen und literariſchen Führung ziemlich fern; darüber entſchieden die Theatermitglieder ſelbſt. An einem Tage jeder Woche vereinigten ſich die älteren Glieder des Perſonals, Damen und Herren, zu der ſogenannten »Verſammlung«, in welcher die Auswahl der Stücke, die Feſtſtellung des Repertoires, Beſetzung der Rollen u. ſ. w. durch Majorität beſchloſſen wurde. Das ausführende Organ der Verſammlung war der »Wöchner«, ein von den Mitgliedern erwählter Regiſſeur, der ſein Scepter eine Woche ſchwang und dann einem Collegen übergab, bis ihn ſelbſt wieder die Reihe zur Amtirung traf. Der Wöchner protokollirte die Verſammlungsbeſchlüſſe und legte ſie der Hofdirection zur Genehmigung vor; er war für Ordnung und Disciplin in der Geſellſchaft verantwortlich und mit der Strafgewalt über das untergeordnete Perſonale ausgerüſtet. Der Kaiſer hatte, wie man ſieht, keineswegs den Drang, das neue »kaiſerliche« Haus unbedingt und unmittelbar unter die Autorität des Hofes zu beugen; im Gegentheile, er vertraute in bedenklich weitem Maſse auf das Selbſtbeſtimmungs-Vermögen, auf die Reife der Schauſpieler für eine Selbſtregierung, wie ſie im ſtaatlichen Leben und auf anderen Gebieten undenkbar war. Dabei gab er dieſer republikaniſchen

Geſellſchaft nur eine künſtleriſche Richtſchnur auf den neuen Weg mit: er ließs ihr bei der Vorſtellung vor dem erſten Oberſthofmeiſter am 17. Februar 1776 erklären: »daſs, nachdem Seine Majeſtät das Theater nächſt der Burg zum Hof- und Nationaltheater zu erklären geruht haben, von nun an nichts als gute, regelmäſsige Originale und wohlgerathene Überſetzungen aus anderen Sprachen darin aufgeführt werden ſollen, und daſs die Schauſpieler bei der Wahl neuer Stücke nicht auf die Menge, ſondern auf die Güte derſelben Bedacht zu nehmen haben.« Dieſer Fingerzeig war deutlich; er entſprach aber im Weſentlichen nur den Verordnungen, welche ſchon Kaiſerin Maria Thereſia zwei Jahrzehnte vorher für die Führung der deutſchen Komödie in Wien erlaſſen hatte. Bezeichnend iſt es, daſs das erſte Actenſtück, welches uns in den umfangreichen »Verſammlungs-Protokollen« auffällt, einen allerunterthänigſten Vortrag vom 12. April 1776 über den kaiſerlichen Befehl betreffs Bezahlung der Autoren enthält. Der Kaiſer hatte alſo frühzeitig darauf Bedacht genommen, ſeinem Hof- und Nationaltheater gute Dichter und gute Stücke zu ſichern. Die Schauſpieler-Verſammlung ſchlug nun, da die Hamburger Direction für ein Originalstück 100 Reichsthaler geboten habe, für Wien ein Anbot von 200 fl., und zwar ein für allemal, vor. Dieſen »hohen« Preis motivirte man damit, daſs die Dichter bei ungünſtigeren Bedingungen lieber für das Hamburger Theater arbeiten würden, wo ſie keine einſchränkende Cenſur zu fürchten hätten, auch ſeien bei der bisherigen ſchlechten Honorarzahlung viel zu wenig Stücke eingelaufen. Das Honorar für minderwerthige Stücke dürfe nicht unter die Hälfte des Honorars von 200 fl. herabgehen. Die Erörterung dieſer Frage iſt charakteriſtiſch; ſie deutet klar an, warum das Burgtheater — allen pathetiſchen Phraſen einiger begeiſterter »Patrioten« zu Trotz — gerade in dieſer bedeutſamen Periode ſeines Werdens ſo wenig in der deutſchen Kunſtwelt bedeutete, warum die neuen Offenbarungen in der Literatur faſt ſpurlos an dieſem natürlichen Centrum deutſchen Kunſtlebens vorübergegangen waren. Die einſchränkende Cenſur und die geringen Opfer für die Original-Production, für die Leitung des deutſchen Geiſteslebens nach dem öſterreichiſchen Süden Deutſchlands, waren die beſten Erklärungsgründe für die literariſche Inhaltloſigkeit des Wiener Spielplans. Die deutſchen Dichter wollten nicht unbelohnt und ſchlecht bearbeitet, ja bis zur Unkenntlichkeit entſtellt, in Wien aufgeführt werden. Welch trübe Erfahrungen hatte Leſſing in der Kaiſerſtadt gemacht! Seine Schöpfungen waren unter der beengenden und entſtellenden Macht der Wiener »Bearbeiter« zu Grunde gegangen; der Geiſt der Beſchränkung, die rückſichtsloſe Willkür gegenüber dem geiſtigen Eigenthum des Dichters konnte unmöglich befruchtend auf die Schaffenskraft, belebend auf den Zudrang deutſcher Dramatiker zu der erſten Schaubühne der Donauſtadt wirken, wie hoffnungsvoll man auch in der Gelehrtenrepublik nach der neubegründeten Wiener kaiſerlichen Theaterrepublik ausſchaute.



Und eine Wandlung in dieſen Verhältniſſen konnte nicht ſo raſch und gründlich eintreten, als Optimiſten vielleicht hofften. Dafür ſorgte die mangelhafte Verfaſſung des neuen Theaterſtaats, dafür ſorgten die ſchweren Jugend-Krankheiten, von denen er alsbald befallen wurde. Wir müſſen dieſe merkwürdige innere Lage der Wiener Theaterrepublik betrachten, um die erſten eingreifenden Maſsregeln



Johanna Richard-Sacco als MEDEA

des Kaifers zur gründlichen Sanirung des unhaltbaren Zuftandes zu begreifen. Die »Verfammlungen« der Schaufpieler der »Burg« fanden zunächft unter Theilnahme fämmtlicher Mitglieder der weiblichen wie der männlichen ftatt. Die Präfenzlifte der erften denkwürdigen Theater-Parlamentsfitzung zeigt die Namen der Damen Weidner, Maria Anna Jaquet, Stephanie, Teutfcher und Brockmann, der Herren Heydrich, Stephanie, Jaquet, Müller, Gottlieb, Steigentefch, Lange, Weidmann, Bergopzoom.

In der zweiten Sitzung (19. April) fetzte man ein Repertoire für vierzehn Tage feft[1] und beftimmte, dafs zum Wochendienfte Jeder verpflichtet fei. Bald aber kam es zu bedenklichen Zwifchenfällen und Conflicten, welche das neue republikanifche Inftitut fchon in der erften Zeit feines Beftandes erfchütterten. Zunächft fand man fich dringend veranlafst, dagegen einzufchreiten, dafs interne Vorgänge aus der »Verfammlung« in die Öffentlichkeit getragen würden. Thatfächlich war das Schaufpieler-Parlament ein Herd des Klatfches geworden, und aus der gefchäftigen Weiterverbreitung der Urtheile und Anficht einzelner Mitglieder entftanden fchwere Feindfchaften. War doch die Annahme oder Ablehnung jedes einzelnen Stückes von dem Votum der Parlamentsmehrheit abhängig, gab es doch jeder Repertoire-Vermehrung wegen eine bewegte, redereiche Sitzung! Um diefe verhängnifsvolle Procedur zu vereinfachen, verfiel man auf die wenig glückliche Idee, die Vota der Einzelnen abfammeln zu laffen, nachdem jedem Mitgliede das Stück zur Prüfung übergeben worden war. Die Folge war eine grenzenlofe Verzettelung jedes Urtheils; man mufste wochenlang warten, ehe die weifsen und fchwarzen Bohnen in die Urne fielen. Dringende Mahnungen zu erhöhtem Eifer folgten; zwei Mitglieder, Madame Defraine und Herr Preinfalk, mufsten wegen befonderer »Saumfeligkeit und Laulichkeit« im Dienfte fcharf vermahnt werden, ja aus Anlafs einer befonderen Vorftellung (»Die Kriegsgefangenen«) wurde wegen des fchlechten Memorirens der Rollen der ganzen Truppe ein Tadel des amtirenden »Wöchners« Müller zu Theil.

Solche Erfcheinungen waren umfo bedenklicher, als das zum Hof- und Nationaltheater proclamirte Burgtheater gerade in den erften Monaten feines jungen Lebens mit fchweren Concurrenz-Sorgen zu kämpfen hatte. Zuerft bezog Noverre mit feinem Mufterballet, das man in der Burg fchmerzlich entbehrte, das Kärntnerthortheater und gab dort zwei Monate lang, unter aufserordentlichem Zulauf, Vorftellungen, wobei die Böhm'fche Gefellfchaft aus Brünn »zum Vor- und Zwifchenfpiele« Operetten mit franzöfifcher Mufik, nach franzöfifchem Text aufführte. Dann befetzte die Wäferifche Gefellfchaft, deren gewöhnliche Wohnfitze Magdeburg, Leipzig, Breslau u. f. w. waren, das Kärntnerthortheater und hatte Anfangs, Dank einigen ausgezeichneten Kräften, wie es die Damen Henifch und Wäfer

[1] Samftag und Sonntag 20. April »Olivia« (neu), 22. »Thorheit und Betrügerei«, 23. »Der Neugierige«, 24. »Der allzugefällige Ehemann und der ungegründete Verdacht«, 25. »Romeo und Julie«, Samftag und Sonntag 27. 28. »Der Barbier von Sevilla« (neu), Montag 29. Die »Feuersbrunft«, 30. »Die Hausplage«, 1. Mai »Gräfin Freyenhof«, 2. »Die Werber«, 4. und 5. »Die Mediceer« (neu).

waren, fo grofsen Zufpruch, dafs das Burgtheater verödete; ja, es ereignete fich der ungeheuerliche Fall, dafs die Burgfchaufpieler die Aufführung von »Romeo und Julie« verweigerten, weil fie es bei einem fo fchwachen Auditorium gar nicht der Mühe werth hielten, »ein fo fchweres Stück aufzuführen«. Stephanie jun. mufste den Collegen fehr energifch den Willen Seiner Majeftät betonen.



Im Nationaltheater nächst der Burg

wird Montags den 8ten April aufgeführt:

Zum Erstenmal

Ein neues Lustspiel in drey Aufzügen

genannt

Die Schwiegermutter.

Personen:

Baron.	Hr. Jaquet.
Baronin.	Mad. Weidnerin gewesste Huberin.
Louise, ihre Tochter.	Mlle Jaquet die ältere.
Ein Obrister, Bruder der Baronin.	Hr. Stephanie der Jüngere.
Baron Lindenreich, Vater.	Hr. Bergobzoom.
Baron Lindenreich, Sohn, Louisens Bräutigam.	Hr. Lange.
Baronin von Löwenthal, eine junge Wittwe, Lindenreichs Tochter.	Mlle. Jaquet die jüngere.
Herr von Rittersheim, ein Landedelmann aus der Nachbarschaft des Barons.	Hr Müller.
Ein Advokat.	Hr Heydrich.
Julchen, ein Kammermädchen.	Mlle Defraine.
Fritze, ein Bedienter.	Hr. Weidmann.

Nach diesem das Lustspiel in einem Aufzuge,

Die indianische Wittwe, oder der Scheiterhaufen.

Beyde Stücke sind beym Logenmeister gedruckt zu haben, jedes für 17. Kreuzer

Die Eintrittspreise sind dermalen folgendermaßen herabgesetzet.

Im ersten Parterre	1 fl.	— kr.
Im zweyten detto	—	20
Im dritten Stocke auf beeden Seiten	—	30
Im vierten Stock	—	7
Die Logen am Parterre, im ersten und zweyten Stock bezahlen	3	—

Der Anfang ist um 7. Uhr.

Angelegenheit war, geht aus der pikanten Mahnung Müllers hervor, »dafs künftig in den Verfammlungen

[1] Gebler zu Nikolai: »Der arme Wäfer mag wohl hinausgefchrieben haben, nach Wien beruffen worden zu fein; es ift aber grundfalfch, fondern er hat, auf mehrmaliges Bitten und nicht ohne grofse Schwierigkeit die Erlaubnifs, bis Ende September auf dem Theater beim Kärntner-Thor viermal in der Woche fpielen zu dürfen, endlich zu feinem Unglück erlanget. Ich fage zu feinem Unglück, denn er nimmt gar oft nur 30 oder 40 fl. ein. Madame Henifch und einen gewiffen Spengler blofs wegen ihrer Stimmen ausgenommen, ift es eine der elendeften Truppen, die man fich vorftellen kann. Im Clavigo wurde vom Anfang bis zu Ende laut gelacht und gezifcht. Wäre das Pfeiffen und Pochen nicht fcharf verboten, fo hätte das Spectakel fchon im 3. Act ein jämmerliches Ende genommen. . . . .« (24. Juli 1776.)





Johanna Richard-Sacco als

des Kaisers zur gründlichen Sanirung des unhaltbaren Zustandes zu begreifen. Die »Versammlungen« der Schauspieler der »Burg« fanden zunächst unter Theilnahme sämmtlicher Mitglieder der weiblichen wie der

deren gewöhnliche Wohnsitze Magdeburg, Leipzig, Breslau u. s. w. waren, das Kärntnerthortheater und hatte Anfangs, Dank einigen ausgezeichneten Kräften, wie es die Damen Henisch und Wäser

[1] Samstag und Sonntag 20. April »Olivia« (neu), 22. »Thorheit und Betrügerei«, 23. »Der Neugierige«, 24. »Der allzugefällige Ehemann und der ungegründete Verdacht«, 25. »Romeo und Julie«, Samstag und Sonntag 27. 28. »Der Barbier von Sevilla« (neu), Montag 29. Die »Feuersbrunst«, 30. »Die Hausplage«, 1. Mai »Gräfin Freyenhof«, 2. »Die Werber«, 4. und 5. »Die Mediceer« (neu).

waren, ſo groſsen Zuſpruch, daſs das Burgtheater verödete; ja, es ereignete ſich der ungeheuerliche Fall, daſs die Burgſchauſpieler die Aufführung von »Romeo und Julie« verweigerten, weil ſie es bei einem ſo ſchwachen Auditorium gar nicht der Mühe werth hielten, »ein ſo ſchweres Stück aufzuführen«. Stephanie jun. muſste den Collegen ſehr energiſch den Willen Seiner Majeſtät betonen, daſs Alle ihre Schuldigkeit thun, ohne ſich daran zu kehren, ob viel oder wenig Zuſchauer im Hauſe ſeien. Sollte die Gnade des Monarchen, auf welche doch die Meiſten ſtolz ſeien, Anderen gleichgiltig ſein, ſo werde der ſtärkere Theil nicht dem ſchwächeren weichen und dieſe unſchätzbare Gnade verſcherzen wollen. Und die Concurrenz wuchs. »Setzen Euer Hochedelgebohren«, ſchreibt Gebler an Nikolai, »dieſen Theaterſpectakeln noch zwey groſse Feuerwerke von Girandolini und eines gewiſſen Stuwers, dann das Hetzamphitheater und die beyden viele tauſend und tauſend Menſchen faſſenden öffentlichen Luſtörter, den ſogenannten Prater und den vortrefflichen Augarten, hiezu, und müſſen Sie nicht bekennen, daſs uns unter ſo vielen Arten der Ergötzungen die Wahl wehethut?« Wäſer hatte übrigens ſeine Rolle bald ausgeſpielt; er muſste froh ſein, mit einem kaiſerlichen Gnadengeſchenk von 200 Ducaten von Wien fortzukommen, nachdem ſeine eigenen Einnahmen auf das Tiefſte herabgeſunken waren.[1]

Dem Burgtheater war mittlerweile ein Caſſamagnet von auſsergewöhnlicher Zugkraft gewonnen worden, eine Künſtlerin, deren Aufſehen erregendes Erſcheinen geradezu eine Revolution in der Verſammlung der erbgeſeſſenen Mitglieder hervorbrachte. Die mit eiferſüchtiger Spannung Erwartete war Madame Johanna Richard-Sacco, eine der erſten Schauſpielerinnen ihrer Zeit und thatſächlich die gröſste Zierde, welche dem auf neue Grundlagen geſtellten Burgtheater zu Theil werden konnte. In der »Verſammlung« gährte es. Die »Neue« war ohne ihr Zuthun vom Hofe unmittelbar berufen worden; nun aber wollte das Schauſpieler-Parlament ſein angebliches Recht feſtſtellen, ſie zu einem Probeſpiel in den Collegenkreis vorzufordern und davon ihr Engagement abhängig zu machen. Damit nahm die Streitſache den Charakter einer Staatsaffaire an, und zum erſten Male gewahren wir das unmittelbare Eingreifen des Hofes in eine ſchauſpieleriſche Perſonalangelegenheit. Mit allem Gewicht konnte der »Wöchner« Müller dem Theaterparlament erklären, daſs das Debut der Madame Sacco »dem Willen des Hofes« entſpreche. Gleichwohl ſei ihm als zuverläſſig gemeldet worden, »daſs Seine Majeſtät der Kaiſer ſelbſt befohlen hätten, dieſe neue Actrice ſolle zuerſt unter den Schauſpielern eine Probe machen, ehe ſie öffentlich aufträte«. Sein Vorſchlag gehe dahin, Seine Excellenz den Grafen Roſenberg darum zu befragen und »demſelben gehorſamſt vorzuſtellen, daſs dieſe Probe an einem Abende, wo man nicht ſpiele, in den gewöhnlichen Schauſpielſtunden, bei hinlänglicher Beleuchtung, in Gegenwart Seiner Excellenz und einiger Cavaliere, welche derſelbe dazu einladen wollte, des Herrn Hofrath von Kühn-Meyers (Kienmayer) und endlich unſerer ganzen Geſellſchaft gemacht würde«. . . . .

»Da dieſes der erſte Fall unter der kaiſerlichen Direction iſt, da es Ihre Majeſtät ſelbſt befohlen haben«, fuhr Müller fort, »ſo können wir umſo eher auf eine ſo feierliche Probe dringen. Wir weichen dadurch verſchiedenen Vorwürfen aus, wenn unſere Vorgeſetzten zugegen ſind. Wir erleichtern es dem Neuauftretenden, wir laufen nicht Gefahr, vom Publico zu hören: warum habt ihr dieſen und jenen, ohne ſeine Talente zu wiſſen, auftreten laſſen? Wir können dem, deſſen übriges gutes Spiel durch einige Provincial-Gewohnheiten verunſtaltet würde, mit guten Erinnerungen zur öffentlichen Vorſtellung an die Hand gehen. Wir ſetzen uns endlich dadurch in Anſehen, und Niemand, der dieſer gegenwärtigen neuen Actrice folgt, die Verdienſte haben ſoll, darf ſich dem Gebrauche, erſt unter uns zu ſpielen, in der Folge entgegenſetzen. Nicht ich allein, ſondern ein groſser Theil der Mitglieder iſt dieſer Meinung. . . . .«

Wie lebhaft die Discuſſion dieſer in die »geheiligten Rechte« der Schauſpieler-Republik eingreifenden Angelegenheit war, geht aus der pikanten Mahnung Müllers hervor, »daſs künftig in den Verſammlungen

[1] Gebler zu Nikolai: »Der arme Wäſer mag wohl hinausgeſchrieben haben, nach Wien beruffen worden zu ſein; es iſt aber grundfalſch, ſondern er hat, auf mehrmaliges Bitten und nicht ohne groſse Schwierigkeit die Erlaubniſs, bis Ende September auf dem Theater beim Kärntner-Thor viermal in der Woche ſpielen zu dürfen, endlich zu ſeinem Unglück erlanget. Ich ſage zu ſeinem Unglück, denn er nimmt gar oft nur 30 oder 40 fl. ein. Madame Heniſch und einen gewiſſen Spengler bloſs wegen ihrer Stimmen ausgenommen, iſt es eine der elendeſten Truppen, die man ſich vorſtellen kann. Im Clavigo wurde vom Anfang bis zu Ende laut gelacht und geziſcht. Wäre das Pfeiffen und Pochen nicht ſcharf verboten, ſo hätte das Spectakel ſchon im 3. Act ein jämmerliches Ende genommen. . . . .« (24. Juli 1776.)

jeder feine Meinung ohne Gefchrei vortrage, auf feinem Platze fitzen bleibe und fich des Zufammenredens enthalte. . . . .« Bald aber verftummten die Aufgeregten gänzlich; denn wie ein eiskalter Wafferftrahl traf die nächfte »Verfammlung« die officielle Mittheilung, dafs man fich in unhaltbare Rechte hineinphantafirt habe, dafs der Kaifer gar nicht daran denke, die neue Diva dem Urtheile der mit allen Waffen der Eiferfucht gerüfteten Colleginnen und Collegen zu unterordnen, fondern mittelft allerhöchfter Refolution »folche, weil fie ihm als eine fchon berühmte Actrice auswärts bekannt fei, von der Probe vor der Gefellfchaft dispenfire«. Das war ein Schlag für die Autorität der »Verfammlung«, von welchem fie fich umfo weniger erholte, als Madame Sacco fichtbar unter mächtigem Schutze ftand und fich fozufagen Alles erlauben durfte. Anfangs Juni forderte Hofrath von Kienmayer mittelft Handbillets, dafs man der Madame Sacco, da noch keine neuen Stücke da feien, die Minna von Barnhelm, die Julie im »Weltweifen« und die Hauptrolle in dem neuen Goethe'fchen Stücke »Erwin und Elmire« zutheile, damit fie gleich Anfangs das hiefige Theater kennen lerne. Tröftend wurde hinzugefügt, die bisherigen Inhaberinnen der Rollen müfsten diefe keineswegs als »abgegeben« betrachten; trotzdem empfanden die Betroffenen diefen Befehl als tödtlichen Schlag; Mdlle. Jaquet d. Ä. trat die Elmire fofort für immer dem Neuankömmling ab, ebenfo handelten die Anderen.

Am 10. Juni betrat die fenfationelle Diva zum erftenmale die Bühne des Burgtheaters,[1] und ihr Erfolg bewies, dafs es keineswegs »viel Lärm um nichts« gewefen war, der ihr Erfcheinen angekündigt hatte. Sie fpielte die Titelrolle in der aus dem Franzöfifchen des Beaumarchais überfetzten »Eugenie«. Kein Platz im Haufe war unbefetzt.

»Mad. Sacco fpielte vortrefflich« fchreibt (allerdings einige Jahre fpäter) ihr gewifs unparteiifcher College Müller. »Ihr fchmelzender leidender Ton, ihr Geberdenfpiel bei Clarendons Vergebung rührte tief die Herzen aller Zufchauer. Nie gab die hohe Nobleffe und das Publicum einer deutfchen Künftlerin einen fo allgemeinen, lauten, ausgezeichneten Beyfall. Sie wurde nach Endigung des Stückes herausgerufen. Sie weinte über diefen Beyfall, und nur auf das Zureden der Mad. Weidner entfchlofs fie fich hervorzutreten. Diefe brave Veterane führte fie mit innigfter Theilnahme heraus, und da die Sacco fich nur verbeugte, nahm fie das Wort und fagte: »Der gütige Beyfall hat ihr Herz zu fehr gerührt. Ihr Dank ift ftumm; fie wird Alles anwenden, Ihre Güte ferner zu verdienen.« »Bravo Weidner, Braviffimo Sacco!« wurde gerufen. . . . .«

Das Glück der neuen Actrice war gemacht. Ihre zweite Rolle war die Roxelane in Favart's »Drei Sultaninen«. Sie hatte einen vollen Sieg gewonnen. Gebler, der gar kein Sacco-Enthufiaft war, nannte in feinen Briefen an Nicolai ihr Spiel ungemein richtig und natürlich, vornehmlich aber die Ausfprache fanft und doch verftändlich. Die »Galerie von teutfchen Schaufpielern« rühmt ebenfalls ihren »fanften Ton«, hält fie aber am geeignetften für jene tragifchen Rollen, »wo Liebe und Hafs mit einander abwechfeln. Von der Natur« — heifst es weiter — »hat fie eine fchöne, beinahe zu grofse Figur, ein einnehmendes Geficht und eine nicht ftarke, aber höchft intereffante Stimme, mit der fie anfangen kann, was fie will. Ihre Action ift durchaus Ideal einer edlen Wahrheit«. Lange erkennt in ihr die befte Vertreterin des tragifchen Faches, der edlen Einfachheit, des ungekünftelten, höchften Gefühls. »Ihr düfteres, fchwärmerifches Auge, der fchmelzende Flötenklang ihrer Stimme, der auch in der feinften Nuance gelispelter Klage noch vernehmlich blieb, felbft ihr unficherer, fchwankender Schritt gaben ihrer Olivie, Elfriede, Medea, Maria Stuart, kurz allen ihren Darftellungen gedrückter, leidender Unfchuld einen Ausdruck von Wahrheit und eine fo hinreifsende Rührung, dafs ihr Niemand zu widerftehen vermochte. . . . .«

In diefer wiederholt betonten »Wahrheit« eben lag das Geheimnifs ihrer zauberhaften Wirkung auf das durch das gezierte Franzofenthum oder die hyperfentimentale, weinerliche Spielart der Teutfcherin gar nicht verwöhnte Wiener Publicum. Hier fühlte man echte tragifche Gröfse, die man noch nicht gekannt hatte. Wir gehen wohl auch nicht fehl, wenn wir von dem Sacco-Debut den denkwürdigen

[1] Der Zettel enthält an diefem Tage folgende Note: »Mad. Sacco, welche fchon unter dem Namen »Mdlle. Richard« bei verfchiedenen grofsen Theatern rühmlichft bekannt war, wünfcht in ihrer Verfuchsrolle, der Eugenie, den Beyfall des Publicums fich auch erwerben zu können. Hr. Lange wird heute zum 1. Male die Rolle des Clarendon fpielen«.

Beginn des Perſonen-Cultus im Burgtheater ableiten. Niemals zuvor iſt eine deutſche Schauſpielerin derart im Vordergrunde des Wiener Theaterintereſſes geſtanden, als in den erſten Jahren des Sacco-Enthuſiasmus. Es ſchien beinahe, als ſollte die ganze Wiener Theater-Verfaſſung nach dieſer Frau geregelt oder ihr zuliebe umgeſtoſsen werden. Man ſah ſie als Minna von Barnhelm, Julie in »Der Weiſe in der That«, Philaïda in »Codrus«, Elmire, Sophie im »Hausvater«. Der ganze Spielplan war auf ihre Glanzrollen baſirt, und mit dem Beifalle des Publicums harmonirten die directen kaiſerlichen Befehle, welche dieſe Beſetzung anordneten. Die andauernde Bevorzugung der Diva aber, ihre unerhörte Ausnahmsſtellung trug bald einen revolutionären Geiſt in die Geſammt-Republik. Die »Verſammlung« ſuchte ihr mit Liſt und Gewalt beizukommen. Eines Tages ſtellte das Theater-Parlament den intereſſanten Lehrſatz auf, für die Caſſa wäre es das Beſte, dieſem Magneten nur alte, abgeſpielte Rollen zuzutheilen; in neuen Stücken bedürfe man eines Magneten nicht. Die Vice-Direction theilte dieſe kühne Anſicht nicht; Madame Sacco behielt ihr Rollenmonopol. Am 11. Juli 1776 erſchien ſie in eigener Perſon im Schauſpieler-Parlamente; die Oppoſition verſtummte, ſowie ſich die Göttliche zeigte. Die Geſellſchaft behagte ihr übrigens nicht; unter dem Vorwande dringender häuslicher Geſchäfte verſchwand ſie und wurde nicht wieder im Parlament geſehen; wohl aber trat — vielleicht auf ihr Betreiben — am 30. Auguſt Stephanie ſenior mit dem intereſſanten, von dem Grafen Roſenberg dictirten Antrage vor die Verſammlung, »daſs künftig Frauenzimmer, da es ihnen ohnehin beſchwerlich fallen werde, doch ohne ihren Nachtheil, die Verſammlung nicht mehr beſuchen könnten«. Und der Antrag wurde Befehl; von nun an galt für die Verſammlung des Nationaltheaters das ungalante »mulier taceat in eccleſia«. Nur die greiſe Weidnerin fertigte noch immer die Sitzungsprotokolle.

Um ſo mächtiger wurde das weibliche Element auſserhalb des Sitzungsſaales. Madame Sacco geberdete ſich als echte Theater-Sultanin. Getragen von der Gunſt des Publicums und ausgezeichnet durch werthvolle Zeichen kaiſerlicher Gnade,[1] ſpielte ſie, wann ſie wollte, ſagte nach Willkür ab und trieb ſelbſt den vorſichtigen Hofrath-Vicedirector ſo weit, daſs er ſich zu dem Befehl aufraffte, der widerſpenſtigen Primadonna die Rollen von nun an zuzutheilen, nicht aber ihr freie Wahl zu laſſen. Die junge Theater-Republik im Hauſe des Kaiſers war erſchüttert, ſeit dieſe allmächtige Diva in das Haus eingezogen war und alle Welt bezaubert und verzaubert hatte. Die Disciplinloſigkeit nahm in allen Regionen überhand. Auf die Zuſtände, welche in jenem republikaniſchen Zeitalter des Burgtheaters herrſchten, wirft ein grelles Licht der Vortrag, welchen Bergopzoom in der Verſammlung vom 6. December (der 34. dieſes Regimes) als Wochner an ſeine Collegen hielt:

»Bei der groſsen Verwirrung« — wehklagt er — »die auf unſerer Bühne unter denen Theaterleuten herrſchet, wo Fehler auf Fehler vorkommen und durch den Trunk, den Feind der geſunden Vernunft und der Ordnung, Alles träg und unthätig werde, ſehe ich mich gezwungen, der Verſammlung einen unmaſsgeblichen Vorſchlag zu machen: da die Leute trotz aller Güte nicht zur Ordnung und Fleiſs zu bringen ſind, ſo ſoll Herr Stephanie d. ä. als Directeur von Herrn Hofrath v. Kienmayer die Vollmacht erwirken, daſs er oder der Wochner, im Fall ein Fehler während dem Schauſpiel oder der Probe vorgehet oder, wie es gewöhnlich iſt, einer betrunken auf das Theater kömmt, den Strafbaren auf 24 Stunden oder auch länger, nachdem es der Fehler erfordert, in Arreſt, ohne weiters ſich anzufragen, ſchicken könne ....«

Zeitungen und Theater-Publicationen beſchäftigten ſich mit dieſen ſcandalöſen Zuſtänden; die Antwort war der Beſchluſs des Parlaments vom 31. October 1776, das »Taſchenbuch des Wiener Theaters pro 1776«, das im Lecturecabinet angekündet war, einfach zu verbieten, »gegen die giftigen Angriffe der Realzeitung eine Vorſtellung nach Hofe zu machen« und geradewegs zu bitten, »daſs der vor einigen Jahren bereits ergangene Befehl, nichts über das Theater zu schreiben, erneuert werde.« Lange übergab der Verſammlung eine ihm eingeſandte Schmähſchrift gegen das Theater,

[1] Schon im Jahre 1776 notirt man in den Theaterrechnungen für Madame Sacco als Zuwendungen des Kaiſers: einmal 30 Kremnitzer Ducaten, dann 200 fl. zur Hauseinrichtung, die ganze Einnahme des Schauſpiels »Olivie«, als »Merkmal kaiſerlicher Zufriedenheit« 500 fl. Als ihr Mann, der als Garderobe- und Decorationsinſpector engagirte Herr Sacco, entlaſſen wurde, bewilligte man ihr »für deſſen Unterhalt 1 fl. täglich«, was ihr mit dem Monatsgehalt ausgezahlt wurde. Der Kaiſer erkannte eben die auſserordentliche Beliebtheit und den künſtleriſchen Werth dieſer Frau. »La comédie allemande avec Mad. Sacco«, ſchreibt er am 5. December 1776 an ſeinen Bruder Erzherzog (nachmals Kaiſer) Leopold, »continue à faire fanatisme dans Vienne, et j'en participe les fruits; car cette caisse, qu'on croyait, qu'elle fera banqueroute, commence à gagner...« (Arneth, Corr. Maria Thereſias).

welche über Beſchluſs der Verſammlung feierlich verbrannt wurde. Mit ſolchen Beſchlüſſen änderte man nichts an dem jammervollen Zuſtande des Hoftheaters. Dabei ereigneten ſich Dinge, welche die ſchwerſte Gefährdung der Standesehre drohten. Der Schauſpieler Weiner, von welchem die Verſammlungsprotokolle ſchon vorher die unangenehmſten Dinge, eigenmächtige Rollenaneignungen, unanſtändiges Benehmen gegen den Wöchner u. dgl., zu melden wuſsten, wurde wegen Betrugs mit Theatergeldern und Tragens von Theaterkleidern angezeigt. Man fürchtete, daſs die »Theatercameraliſten« daraus Capital gegen die ganze Geſellſchaft ſchlagen könnten. Deshalb baten auch ſämmtliche Mitglieder, »weil mehr dergleichen Handlungen in Zukunft der ſämmtlichen Geſellſchaft Schaden bringen könnten, die meiſten Mitglieder aber von der Allerhöchſten Gnade zu ſehr durchdrungen ſeien, als daſs ſie ſelbe durch die niedrigen Handlungen Einiger verſcherzen wollten«, um die ſchärfſte Unterſuchung. Indes ſcheint nur ein bösartiger Kaffeehaus-Tratſch zu jener Wiener Localaffaire aufgebauſcht worden zu ſein.

Zu allem Unglück bedrohte gerade damals eine neue Sacco-Affaire die ganze Republik in ihrem Beſtande. Der Kaiſer hatte ausdrücklich befohlen, die Diva müſſe wöchentlich mindeſtens einmal ſpielen; im April 1777 aber ſagte ſie kurzweg, ohne ſchriftliche Motivirung, zwei Vorſtellungen ab, und kein Mittel war ſtark genug, ihr auch nur ein geſchriebenes Wort zur Rechtfertigung der »Verſammlung« nach oben abzuringen. Müller blieb mit ſeinem Antrage auf energiſche Verwahrung gegen dieſe Launen der Diva, »der man doch nicht mehr als einem ganzen gremio glauben werde«, in der Minorität; man widmete ihr in jedem Repertoire einen Tag für ein von ihr ſelbſt zu wählendes Stück, und erſt nachdem das ganze Perſonal zweimal zur Vernehmung ihrer Willensmeinung einberufen worden war, lieſs ſich Johanna Sacco zu einem würdevollen Nachgeben herbei.



Herr und Frau Lange.

Der Friede war kurz. Im Herbſt kam es zu einem ſchweren Sacco-Teutſcher-Streite am Burgtheater. Mdlle. Teutſcherin, welche ſeit der Ankunft der Sacco ohnehin, zum Schmerze ihres hohen Protectors Gebler, in Thränen zerfloſſen war, ſandte am 10. September ein malitiöſes Billet an das Schauſpieler-Parlament, in welchem ſie ihre Klagen aus Anlaſs eines beſtimmten Falles in bittere Worte zuſammenfaſste:

»Hier ſchicke ich die Feldmühle zurück; denn die Rolle iſt gar zu ſchlecht. Das iſt nun das zweite Jahr, daſs wir die Gnade haben, unter dem Hof zu ſtehen, und in der ganzen Zeit habe ich nicht eine gute neue Rolle bekommen. Das wird eine löbliche Verſammlung ſelbſt wiſſen. In der ganzen Zeit wird doch eine gute Rolle geweſen ſein, die von meinem Fach iſt, oder ich habe in den Augen der Verſammlung gar keines, dann bin ich unnütz, melden Sie es Ihro Majeſtät dem Kaiſer, mir iſt es recht, denn ſeithero habe ich nur die Rollen bekommen, die man anderen angetragen, und war ſie denen zu ſchlecht, zu traurig oder luſtig, ſo war ſie vor mich. Ich verbleibe mit der gröſsten Hochachtung M. A. Teutſcherin.«

Mdlle. Jaquet jun. nahm ſich zunächſt der verwaiſten Rolle an, »um das Stück nicht aufzuhalten.« Dann richtete die geſammte republikaniſche Schauſpielergeſellſchaft eine Collectiveingabe an die »oberſte Theaterhofdirection«, welche einen ſcharfen Ton gegen die gekränkte Rivalin anſchlägt. Die Eingabe betont, daſs dieſes Retourniren von alten und neuen Rollen »Zerrüttung, Uneinigkeit und Unordnungen erzeugen müſſe und keinem Mitgliede geſtattet werden dürfe, weshalb man Seine Excellenz in ehrerbietigſter Unterthänigkeit anflehe, beſagte Teutſcherin zur Verantwortung zu ziehen« und ſie zur Annahme der Rollen amtlich zu zwingen. Aus den zahlreichen und umfangreichen Beilagen jener Geſammteingabe ging hervor, daſs die Zutheilung einer Reihe von Glanzrollen an Mad. Sacco den Grimm

der »Teutſcherin« erregt hatte, daſs gerade dieſe Beſetzungen aber im Sinne höherer Weiſungen erfolgt ſeien. So fand ſich ausdrücklich bei Goethes »Erwin und Elmire« der Vermerk: »Kam der Verſammlung ein Befehl zu, Mad. Sacco in neuen Stücken ſpielen zu machen«; bei »Graf Waltron« beſtand Bergopzoom darauf, als Hergeber (Autor) des Stückes die der Teutſcherin mit Stimmenmehrheit zugetheilte Partie derſelben Sacco zu belaſſen; in »Die Schule der Liebhaber« hatte zufolge höheren Befehls die Rolle, die ihr gehört, Mad. Sacco geſpielt. Überhaupt beruft ſich die Verſammlung auf den beſtimmten höheren ſchriftlichen Befehl, »darauf Bedacht zu nehmen, Mad. Sacco in neuen Stücken auf die Bühne zu bringen«. Die Erledigung dieſer Eingabe iſt intereſſant; ſie zeugt von dem auch in dieſen Fällen ungetrübten Gerechtigkeitsſinne des Kaiſers. In der Verſammlung vom 10. November 1777 theilte der Regiſſeur folgenden Befehl der k. k. Hofdirection, betreffend die Damen Sacco und Teutſcher, mit:

»Se. Maj unſer allergnädigſter Kaiſer u. Herr haben anzubefehlen geruhet, daſs die Mdlle. Teutſcher mit Mad. Sacco die erſten Rollen, von dem ihnen angemeſſenen Fach wechſelweiſe ſpielen ſollen, auſſer jenen Stücken, ſo eine der anderen gänzlich abtritt. Bei neuen Stücken, welche die Verſammlung annimmt und in welchen für das Fach dieſer beiden Actricen Rollen vorkommen, iſt das Stück Beiden zum Leſen zu ubergeben, wo ſie ſich mit einander einzuverſtehen haben werden.«

Wien, den 13. November 1777. Freiherr v. Kienmayer.

Sofort ſandte die Teutſcherin eine Liſte der mit Collegin Sacco gemeinſamen Rollen ein, verzichtete auf mehrere derſelben, unter anderen auf Miſs Sarah Sampſon. Dagegen blieben Minna von Barnhelm und Emilia Galotti Alternirungsrollen. Schlieſslich bemerkte Mlle. Teutſcher: »Da auch Seine Majeſtät die Allerhöchſte Gnade gehabt haben, zu befehlen, daſs Mad. Sacco und ich die erſten Rollen ſpielen ſollen, ſo wäre gut, wenn alle jene Stücke, worinnen die Hauptrollen ſich für uns ſchicken, uns Beiden, ehe ſie noch angenommen und ausgetheilet werden, zum Leſen mitgetheilt würden, wo ſodann Mad. Sacco und ich uns mit einander einverſtehen werden.« So ſehen wir bereits das Repertoire für die erſte Decemberwoche nach der neuen Ordnung der Dinge arrangirt:

Dienstag, 2. December: Fayel — Mad. Sacco. — Donnerstag, 4. December: Minna von Barnhelm - Mlle. Teutſcher. — Samstag 6. December: Jeannette (neu) und die Ungetreuen — Mad. Sacco. — Sonntag, 7. December: Vacat. — Dienstag, 9. December: Jeannette und die Feldmühle — Mad. Sacco. — Donnerstag, 11. December: Die Gunſt der Fürſten — Mlle. Teutſcher. —Samstag, 13. December: Die Wildschützen (neu). — Sonntag, 14. December: Die Wildschützen (wiederholt).

Als nun Mad. Sacco abermals durch die von ihr einſeitig eingeſendeten Stücke die Repertoire-Entwürfe über den Haufen warf, erfloſs folgender, nach der früheren Sacco-Schwärmerei einigermaſsen überraschender Befehl der Oberſten General-Hof-Direction:

»Zur Aufhebung künftiger anſtöſsigkeit und widerſtandes wird Mad. Sacco in Hinkunft die Stücke, in denen ſie ſpielt, nicht mehr vorſchlagen, ſondern die Verſammlung wird ihr von jenen Stücken, in welchen ſie bereits geſpielet hat, wöchentlich zweye auszeichnen, bey neuen Stücken aber ſynd ihr die Piecen, wo eine ihrem Fache angemeſſene Rolle vorkommt, zu ſchicken, und wenn ſie die Rolle übernihmt, ſo iſt das Stück auf ihre Liſte zu ſchreiben; ſollten ſich umbſtände ereignen, daſs Mad. Sacco öfters oder weniger als zweymal in einer Woche zu ſpielen hatte, ſo wird die Urſach davon der obriſten Hof-Direction anzuzeigen ſeyn.«

Dieſe, an und für ſich kleinlichen und ſozuſagen internen Vorgänge am jungen kaiſerlichen Burgtheater erhalten ihre Bedeutung, nicht nur deshalb, weil ſie ſozuſagen vorbildlich für eine ſehr ferne Zukunft wurden, ſondern auch als eine lebendige Sammlung von Beweiſen für die Unfähigkeit der von Kaiſer Joſeph II. errichteten Schauſpielerrepublik zu der ihr zugemutheten Selbſtregierung. Dieſe Bedeutung wurde den Künſtlern allmählich ſelbſt klar, ging doch die Unbotmäſsigkeit, der Geiſt der Widerſetzlichkeit von den capriciöſen Primadonnen auf ganz ernſte Männer der Burgtheater-Geſellſchaft über! Lange, eine Zierde der Truppe, wurde — ſo erzählen uns die Verſammlungsprotokolle — gerügt, »weil er am Sonntag erſt eine Viertelſtunde nach Beginn der Vorſtellung vom Ankleidezimmer herabgerufen werden muſste, nachdem Ihre kaiſerliche Hoheit Erzherzogin Maria Chriſtina zweimal, warum nicht angefangen würde, anfragen lieſs.« Am 30. Juli 1777 lief ein kategoriſches Abſageſchreiben des Schauſpielers Bergopzoom, der als Dichter einen weſentlichen Einfluſs auf das Repertoire nahm und deshalb nicht überſehen werden konnte, in der »Verſammlung« ein. Er ſandte den Schlüſſel zum Amtscabinet des Wöchners mit dem Bedeuten zurück, daſs er wegen Ungerechtigkeit und Parteilichkeit

aus einer Verſammlung austrete, in welcher ſtets den folgenden Tag verworfen werde, was vorher beſchloſſen worden ſei. Er wolle ſich nicht lächerlich machen und kein unthätiges Werkzeug, noch einen ſtummen . . . . . vorſtellen; deshalb werde er nie mehr in der Verſammlung erſcheinen, keinen Wochendienſt mehr verrichten und nur Hofrath Kienmayers Befehle entgegennehmen. Die »Verſammlung« ſchwieg und ſandte Bergopzoom eine neue Rolle. Der grimme Bergopzoom wurde, nicht ohne directes Eingreifen des Kaiſers, gezähmt; im Protokoll über die Verſammlung vom 29. October finden ſich am Schluſſe der Präſenzliſte folgende lakoniſche Worte: »Dem Befehl Sr. Majeſtät nachzuleben, bin ich heute wieder nach dem Allerhöchſten Willen der Verſammlung beigetreten. Bergopzoomer.«

Das war ein rein perſönlicher Friede; die Ordnung der Dinge war noch lange nicht hergeſtellt, und immer deutlicher rang ſich aus dem Schoſſe des Schauſpieler-Parlaments die Sehnſucht los, lieber die, in letzter Linie ohnehin gehemmte Freiheit der Selbſtbeſtimmung[1] preiszugeben, als durch die zunehmende Verwirrung und Vergiftung der Verhältniſſe das ganze Inſtitut zu gefährden. Als neue Klagen über Pflichtverſäumniſſe Langes laut wurden, war die »Verſammlung« darüber einig, »die beſſere Ordnung einzuführen, den bei der oberſten Hofdirection vorhandenen Plan, wonach Se. Majeſtät der Kaiſer allergnädigſt befohlen, uns zu dirigiren, künftig feſt vorzunehmen und die darüber vorgeſehene Strafe neuerdings feſtzuſetzen und einzuführen.« Erneute Sacco-Affairen trugen eine tiefe Erbitterung in das Perſonal, und der Wunsch der Geſammtheit nach einer Verfaſſungsänderung erwuchs aus der Geſammtheit der Übel, ſpeciell aber aus der an und für ſich ſo kleinlichen Sacco-Frage.

»Sämmtliche Mitglieder«, ſagt das Verſammlungsprotokoll, »ſahen die Erſchwerniſs ihrer Arbeit und die Kränkung ein, welche durch ein dergleichen ferneres Verfahren von Seite der Madame Sacco ihnen zuwachſen würden. Sie erkannten, daſs auf dieſe Art wenige neue Stücke herausgebracht werden könnten. Die Repetitionen jener Stücke, welche Madame Sacco nach ihrer Laune abrupte vorſchlüge, worauf die übrigen Mitglieder nicht gefaſst wären, verhindern ebenfalls das Einſtudiren neuer Stücke. Man müſſe daher in einem ewigen Cirkel von Stücken, für die übrigen Tage, an welchen Madame Sacco nicht ſpiele, bleiben, um ſich einigermaſsen Soulagement zu verſchaffen, und man befürchtete dadurch mit Grund einen anderen Vorwurf vom Publicum, daſs man zu lau verfahre und zu wenig auf Abwechslung bedacht sei. Stephanie jun. machte zur Abwendung des Übels den ſanften Vermittlungsvorſchlag, man ſolle Seiner Excellenz dem Herrn Grafen von Roſenberg eine Vorſtellung richten und darin bitten, der Madame Sacco aufzutragen, bey Entwerfung einer Austheilung die von ihr gewählten Stücke Seiner Excellenz einzuſchicken, der Verſammlung hingegen zu erlauben, die Gründe etwaiger Abänderungen in dieſer Sacco'ſchen Auswahl dem Grafen bekanntzugeben und ſich dadurch zu rechtfertigen. Auch ſollte die Künſtlerin beauftragt werden, all ihre Vorſchläge und Einwendungen dem Regiſſeur ſchriftlich mitzutheilen, damit die Verſammlung Vertheidigungsmittel in die Hand bekäme. Müller (der die reichſte Theatererfahrung und wohl auch den meiſten Corpsgeiſt beſaſs) fand dieſes Auskunftsmittel gegenſtandslos, weil der Graf gewiſs keine Entſcheidung treffen werde. Er war dafür, die jüngſte Affaire wie alle nachkommenden einfach als Bruchſtücke zu ſammeln und bei der Rückkunft des Kaiſers demſelben eine bündige Vorſtellung zu machen und um eine feſte Verfaſſung zu bitten.«

In dieſem letzteren Satze drückt ſich der ungewöhnliche Einfluſs aus, welchen die Sonderſtellung der Madame Sacco auf die ganze Führung des Theaters ausübte. Sollte das Burgtheater-Enſemble nur die Folie für einen einzigen hellſtrahlenden Stern ſein, ſollte die Theater-Republik unter die Botmäſsigkeit einer genialen, aber auch capriciöſen Frau gerathen? Das konnte der Kaiſer um ſo weniger wollen, als er gerade für die Vervollkommnung jenes Enſembles alle Opfer zu bringen bereit war. Die Sacco-Frage war ja nur ein Theil der zu einer Löſung drängenden Angelegenheiten; auch gewiſſe Einwirkungen der höheren Inſtanzen ſcheinen ſich nachtheilig fühlbar gemacht zu haben. Darauf deutet eine Mittheilung des mit der Oberregie betrauten jüngeren Stephanie an die Verſammlung, worin er geheimniſsvoll andeutet, es ſeien ihm mündliche und ſchriftliche Aufträge zugekommen, die er, um eine Mehrung der Uneinigkeit zu verhindern, ebenfalls bis zur Rückkunft des Kaiſers in petto behalte. Er gab ſein Ehrenwort, während dieſer Zeit darüber zu ſchweigen, »um die Gemüther wenigſtens in einer Palliativ-Eintracht zu erhalten und die Ordnung im Gange des Ganzen nicht noch mehr zu unterbrechen.«

So fand Kaiſer Joſeph II. bei der Heimkehr nach längerer Abweſenheit ſeine Lieblings-Schöpfung in einer bedenklichen Kriſe vor. Und der Monarch erfaſste vollkommen die Nothwendigkeit, dieſe zu löſen, indem er

[1] Bezeichnend für den Werth, den die höheren Theaterinſtanzen der Schauſpieler-Verſammlung beilegten, iſt die einfache Thatſache, daſs jede Sitzung einfach abgeſagt werden muſste, wenn Graf Roſenberg das Verſammlungs-Local für ſich oder andere Zwecke zu benützen für gut fand.

die fo übelbewährte republikanifche Verfaffung feines Theaters in eine andere Form zu bringen befchlofs. Im März 1778 erging an alle hervorragenden Mitglieder des Inftituts die Aufforderung, ihre »fchriftliche Erinnerung einzureichen, was bey der Gefellfchaft in allen Theilen zum Beften des Gantzen geändert, verbefsert oder gar neu eingeführt werden könnte.« Aus diefem kaiferl. Befehl erwuchs eine Schaufpieler-Enquête über die zweckmäfsigfte Theaterverfaffung, welche ein vielfaches Intereffe und werthvolle Anhaltspunkte für die Beurtheilung der künftlerifchen, fchaufpielerifch-focialen, aber auch literarifchen Verhältniffe jener Tage bietet. Jeder fafste den kaiferl. Befehl auf, wie es feiner Individualität entfprach. Kleine Geifter urtheilten von kleinlichen Gefichtspunkten und gewannen nur kleinliche Ausblicke in die Zukunft; der nüchterne Praktiker hatte nüchterne Winke zu geben, einige Urtheile aber erhoben fich zu frappirender Originalität und führten zu pofitiven Vorfchlägen.

Sehr loyal und kurz äufserte fich Weidmann: er unterwirft fich vollftändig der Einficht der Hofdirection, von der er nur Huld und Gnade empfangen; fie werde gewifs Alles aus dem Wege räumen, was die Gefellfchaft der allerhöchften Gunft berauben und die Bühne wieder in ihre frühere unbedeutende Lage verfetzen könnte. — Mehr Farbe hat das ebenfalls kurze Votum der alten Weidnerin: es geiffelt vor allem die Unterwürfigkeit unter die Launen einer Sultanin. »UM die Eine zu befriedigen, müffen wir immer in einem Kreife von Stücken bleiben, welche fie fpielt; neue Stücke, die ihr keine brillante Rolle bringen, nimmt fie nicht an. Auch gibt es«, feufzt die Veteranin 1778, »Acteure, die alle Rollen fpielen wollen; was foll man aber machen, wenn diefe krank werden?« Die Äufserungen Langes über die Repertoirebildung follen an anderer Stelle Erwähnung finden. Sehr arg findet er die Parteilichkeit bei der Rollenbefetzung: »Männer, die die komifchen Alten vortrefflich fpielen, drängen fich zu den ernfthaften Rollen und erregen Lachen, wo es nicht hingehört. Wenn nicht ein einfichtsvoller, unparteiifcher Mann mit Autorität, der nicht beim Theater ift, der Verfammlung beiwohnt und nach Anhörung aller Stimmen feinen Machtfpruch thut, fo bleibt unfere Verfammlung parteiifch; denn jetzt überfchreit derjenige, der die ftärkfte Stimme hat oder der am hitzigften ift, den Befcheidenen, macht fich wichtig, unterdrückt manche gute Meinung und dringt mit feinen Kabalen durch. Zu den Proben kommt jeder, wenn es ihm gefällig ift, oft gar nicht; hat einer eine feiner Meinung nach unbedeutende Rolle, fo verläfst er fich auf fein Gedächtnifs. . . .«

Sehr intereffant klingt das vom 17. März datirte Gutachten des geiftreichen und feingebildeten Steigentefch. Er wünfcht zunächft ein vollkommen autorifirtes »Theatral-Gefetzbuch« und eine Verfammlung oder ein Comité »derjenigen Mitglieder von Schaufpielern, welche nebft einem unbefchränkten und wahren Eifer für die Ehre des Ganzen nicht nur eine einfeitige Routine oder einen blofsen Mechanismus, fondern auch literarifche Kenntniffe und eine gefunde, geprüfte Beurtheilungskraft befitzen follen. Alle neuen Stücke wären durch den Regiffeur diefem Comité vorzulegen, mit Ausnahme folcher, welche die oberfte Hof-Direction ohne weitere Beurtheilung zur Aufführung befehle. Von den zu lefenden Stücken dürfe weder der Regiffeur noch die Verfammlung irgend einem anderen Theatermitgliede etwas mittheilen, bei Strafe einer vierteljährigen Suspenfion vom Stimmrecht bei der Verfammlung. Binnen vier Wochen folle jedes Stück gelefen und beurtheilt fein, ehe es der Verlefung vor dem Plenum der Verfammlung werth fei. Ift das Stück gelefen, fo werden von dem Regiffeur und dem Wochner die Stimmen gefammelt, ob es angenommen oder verworfen fei. Einwendungen gegen Rollenzutheilungen follen unter Anführung der Gründe vorgebracht werden; ift keine Einigung zu erzielen, fo kann an die oberfte Hof-Direction appellirt werden. Speciell fei Folgendes feftzufetzen: 1. Dafs den Mitgliedern von gleich guten Verdienften kein Vorzugsrecht, nur fogenannte erfte Rollen zu fpielen, geftattet werde Ein folches Rollen-Monopol fchlüge den Muth und die Nacheiferung Anderer nieder und öffne dem Neide, der Mifsgunft und den Kabalen den Weg. In diefer Hinficht könne es bei der bisherigen Praxis bleiben; denn ein Rollenmonopol hätten in den letzten zwei Jahren nur fehr wenige Mitglieder gefordert und ufurpirt. 2. Wenn ein Mitglied einige Rollen aus alten Stücken abgibt, foll der Regiffeur gehalten fein, demjenigen, dem diefe Rolle neu-zuerkannt würde, fofort das Buch zum Studium zu fenden, damit kein Vorwand für faumfeliges Studiren geboten werde. 3. Wünfcht ein Mitglied die Rolle eines Anderen auch zu fpielen, foll dies nur alternative gefchehen. Bei Novitäten wäre mit Stimmenmehrheit Jener zu bezeichnen, welcher die Rolle die beiden erftenmale zu fpielen habe. Wiffe man von einem der Afpiranten, dafs er dem Publicum nicht angenehm fein werde, fo folle die Hof-Direction entfcheiden. Die Sitzungen der Verfammlungen follen vollzählig und pünktlich befucht werden, bei Strafe von Verweifen, zeitweiliger Suspendirung oder gänzlicher Ausfchliefsung. Zuerft folle der Regiffeur reden, damit der Verdacht vermieden werde, als wollte er zum Schluffe allein den Ausfchlag geben. Jeder foll ungeftört feine Meinung abgeben, ftrenge Strafe aber folle den treffen, »der diefe Ordnung durch ein tumultuarifches oder fonft unanftändiges Benehmen unterbricht«. — Für jedes neue Stück verlangt Steigentefch drei oder vier Proben und ftrenge Ahndung zu fpät Kommender; alte Stücke feien zu probiren, wenn fie fechs Wochen nicht aufgeführt waren. Darüber foll der »Wochner« wachen, ebenfo über die Richtigkeit der Coftüme, »damit man nicht z. B., wenn vom Sommer geredet wird, in Pelzen oder die Stuben- und Kammermädchens prächtiger als ihre Herrfchaft gekleidet feien«. Alle zwei Monate, meint fchliefslich Steigentefch, follte die Hof-Directon die Mitglieder der Verfammlung befragen, ob und wie das Theatral-Gefetzbuch befolgt worden fei. Bei diefer Gelegenheit könnten auch Klagen und Einwendungen vorgebracht werden, bis dahin aber habe Niemand

das Recht, das Gefetz zu übertreten oder zu ftören »Diefer unterthänigen Vorftellung« — fo schlofs bezeichnender Weife der Künftler — »füge ich noch den eifrigen Wunfch bey, dafs zur Erhaltung der Gleichheit und Ruhe und zur Vermeidung eines widrigen Beifpiels Madame Sacco und Mlle. Teutscher von den allgemeinen Gefetzen fo wenig ausgenommen wären als möglich«.

Von den beiden Stephanie legte der ältere auf die ftärkfte Betonung der Loyalität nach oben und die Subordination das gröfste Gewicht. »Für Schaufpieler, die richtig denken«, fchliefst er fein Gutachten, »ift mit wenig Alles gefagt, und für Andere bleibt immer noch ein Schleichweg offen, wie weitläufig auch die Vorfchriften fein mögen. Einen allerhöchften Hof, einen erlauchteften Adel, das gefammte Publicum nach Möglichkeit zu befriedigen, mufs allezeit unfer Ziel fein, und nimmermehr können wir dies erreichen, wenn nicht bei Beurtheilung der Schaufpieler, bei Befetzung der Rollen, Einficht und Unparteilichkeit unfere fteten Führer find . . .«. Eine ganze Staatsfchrift dagegen, welche die Urgründe der Übel erforfcht, den Entwicklungsgang des kaif. Theaters beleuchtet und ein förmliches Theatergefetz vorfchlug, ift das Gutachten des jüngeren Stephanie.

»Jedes Syftem«, fo beginnt er, »ift bey feiner Entftehung Anfällen ausgefetzt, bedarf Verbefserungen; Unordnungen können vorfallen, ohne dafs das Syftem daran Schuld ift. Die Urfachen davon können feyn: theils, dafs man es nicht gehörig einfieht, oder nach dem richtigen Sinn verfteht, theils dafs man es durch Erfchwerung über den Haufen zu werfen fucht. Ohne Scheu darf ich fagen, dafs die beiden letzteren Fälle bifsher obgewaltet haben. Alfs vor zwey Jahren der Bankerut der Kohary'fchen Pachtung ausbrach und keiner muthmafsen konnte, in was für Hände wir gerathen dürften, unterfchrieben 14 Mitglieder des Theaters den bey der kayf. kgl. Hof-Direction noch befindlichen Entwurf und unterzogen fich dadurch allen darin enthaltenen Gefetzen. Se. Maj. der Kayfer waren aber fo gnädig, uns in Allerhöchften Schutz zu nehmen, ertheilten uns die gnädigfte Freyheit einen Regiffeur wählen zu dürfen, und wann ich anders recht gehört habe, liefsen uns durch den Herrn Baron v. Kienmayer bedeuten: aufser der Oekonomie nach dem eingereichten Entwurf zu dirigiren. Es mufs auch wohl an dem fein. Denn wozu wären wir fonft wohl wöchentlich mit Vorwiffen der Oberften Hof-Direction zufammenkommen? Wie hätten wir über Annahme der Stücke urtheilen dürfen, wenn es nicht der a. h. Willensmeinung gemäfs gewefen wäre? Dem ohngeachtet, wenn der Fall war, ein oder das andere Mitglied nach diefem oder jenen Paragraphen bemeldten Entwurfs zur Ordnung anzuhalten, hiefs es: Der Entwurf ift nicht authorifirt. Man überlief die k. k. Oberfte Hof-Direction mit geringfügigen, wohl gar falfchen Klagen, machte Erfchwerungen, unterzog fich keiner Ordnung und fchrie doch im Publico über nichts fo fehr als über Unordnung. Was noch wunderbarer fcheinen dürfte: eben diefe, die fich heute der im Entwurfe enthaltenen Ordnung unter dem Vorwande, er fei nicht authorifirt, entzogen, beriefen fich ein andermal gantz dreift darauf, wenn irgend ein Paragraph Ihnen in irgend einem Falle favorifirt. Diefe fuchten gleich Anfangs das einigermafsen democratifche System über den Haufen zu ftofsen, weil fie von vorigen Directionen gewifse Vorzüge gewohnt waren, die fie nun nicht mehr hoffen konnten. Sich die Rollen in den Stücken felbft wahlen, die Tage beftimmen, an welchen fie fpielen wollten, kurtz alle die Kleintrupp'fchen Kniffe, wodurch man eine Zeit lang glantzt, fanden nicht mehr ftatt Eine Gleichheit, die zum Beften des Gantzen abzielte, konnten fie nicht ertragen. Vielleicht angefeuert von Leuten, die gerne unumfchränkt dirigirt hätten, beftrebten fie fich aufs Aufserfte, Unordnungen zu erregen und folche der Verfaffung zuzufchreiben. Einige fahen ihre Abfichten ein, wollten fie nicht beförderen helfen, darum fchwiegen fie. Die Übrigen, da fie fahen, dafs den Widerfpenftigen Alles hinging, wurden ebenfalls lau, befolgten wenig und das gleichfam aus Gefalligkeit. Und fo entftanden freilich Unordnungen, weil nichts befolgt wurde, was zur Ordnung vorgefchrieben war. An diefen Unordnungen aber war keineswegs die Verfaffung schuld. Gefetze, von Solon gefchrieben, aber nicht befolgt, die Übertreter nicht zur Verantwortung gezogen, werden nichts nutz feyn. Daher kann ich auch nichts weniger alß zur Umftofsung der bißherigen Verfaffung rathen, wohl aber zur Befeftigung . . . .« Stephanie jun. fucht die Möglichkeit, die innere Direction einer Bühne durch eine Auswahl von Schaufpielern zu beforgen, durch den Hinweis auf das Parifer Theater (Théâtre français) zu erhärten, das fich in feiner demokratifchen Verfaffung fchon über 100 Jahre erhalten habe. Eine vielköpfige Direction fei der einköpfigen fchon deshalb vorzuziehen, weil fie gewiffen Privat-Einflüffen und Begünftigungen weniger zugänglich fei. Nur müfste die Directionsverfammlung auch aus richtig-qualificirten Leuten mit literarifchen Kenntniffen und theatralifcher Einficht beftehen, nicht aus folchen, »welche kaum lefen, kaum fchreiben können«. Die Beurtheilung der eingereichten Stücke müfste durch fchriftliche, genau motivirte Urtheile gefchehen, die dann in das Verfammlungsprotokoll einzutragen und mit Jedes eigener Handfchrift der Hofbehörde einzureichen wären. Nur Jene, welche folche fchriftliche Relationen erftattet haben, dürften bei der öffentlichen Vorlefung anwefend fein und votiren. Das brächte den Vortheil mit fich, dafs man fogleich auch die Beurtheiler felbft beurtheilen könnte und dafs fich die Unfähigen felbft von einer fo delicaten Sache ausfchliefsen würden. Das erfte Theater Deutfchlands wäre dann gewifs nicht dem Vorwurfe ausgefetzt, es führe Stücke auf, welche nach den erften Vorftellungen wieder verfchwinden müfsten. Für die Beurtheilung der Stücke, das heifst über die mafsgebenden dramaturgifchen Principien, ftellt Stephanie jun. befondere Normen auf, denen wir noch bei der Betrachtung des Repertoires begegnen werden. —

Bezüglich der Rollenbefetzung eifert Sephanie jun. gegen die ftricte Facheintheilung, welcher fchon die deutfche und englifche Literatur widerfpreche, da fie keine fo klare Befchränkung der Charaktere kenne, wie die franzöfifche. Am beften wäre es, meint Stephanie, die Stücke gleich bei der Annahme durch das Comité befetzen zu laffen, die Befetzung dann der Hof-Direction vorzulegen und von diefer approbiren zu laffen. Gelten müffe der Grundfatz kein Acteur und keine Actrice müffe blofs für grofse oder blofs für kleine Rollen beftimmt fein, denn nur ausfchliefsender Vorzug oder Zurückfetzung errege Klage und Kränkungen. Sehr ftreng wünfcht Stephanie das neue Comité organifirt zu fehen, damit nicht wieder die alte Mifswirthfchaft um fich greife. Seine Mitglieder,



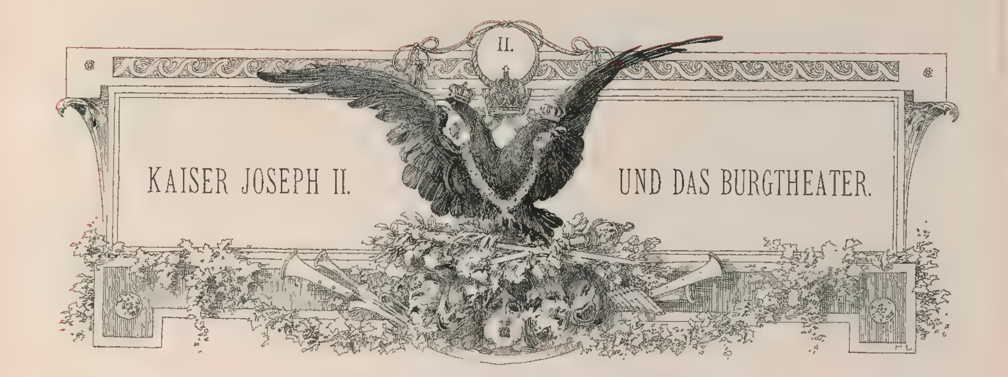
ſagt er, müſsten in ihren Zuſammenkünften pünktlich ſein, ſich darin als Männer betragen und Ernſt in ihren Geſchäften zeigen. Die Meinungen der Übrigen den Autoren verrathen und in der Stadt ausbreiten oder wohl gar Fremde für ſich arbeiten laſſen, das ſeien Dinge, welche nicht geduldet werden können, weil ſie die Sache lächerlich machen, Zerrüttungen erregen und dem Ganzen ſchaden. Dagegen müſsten ſtrenge Strafen bis zur Suspenſion auf 6 Monate verhängt, wiederholt Suspendirte ſogar ausgeſchloſſen werden. Stephanie will Verſpätungen der Acteurs ſelbſt mit »Abdankung« geahndet, das Abholen der Actricen mit Wagen neu geregelt, alle Mittheilungen an Künſtler protokollirt, die Protokolle der Sitzungen unter ſtrenger Sperre gehalten wiſſen; neueintretende Mitglieder, ſagt er, welche bisher oft »zu den gröſsten Unordnungen Anlaſs gaben und Alles nach ſich gerichtet wiſſen wollten, ſollten drei ſelbſtgewählte Debutrollen ſpielen und ihr Rollenverzeichniſs der Regie einreichen, ſo könne der Debutant ohne Geräuſch eingeführt werden.«[1]

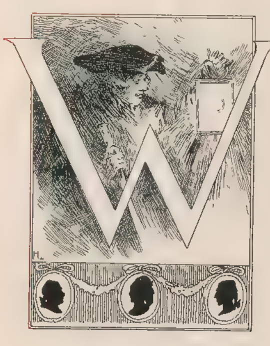
Von all dieſen Gutachten iſt, wie eine auch nur oberflächliche Prüfung darthut, das Votum Stephanie des Jüngeren, das mit der dringenden Forderung autoriſirter Anordnungen ſchloſs, das

[1] Auch betreffs der Garderobe macht Stephanie poſitive Vorſchläge: »Se. Maj. der Kaiſer haben uns die Beſorgung der teutſchen Garderobe überlaſſen und zu dem Ende ein fixirtes Geld-Quantum allergnädigſt ausgeſetzt. Demungeachtet haben einige die unverſchämteſten Forderungen an die Garderobe gemacht, die theils unnöthig, theils widerſinnig waren. Es wurde oft Aufwand anverlangt, wo er gerade ein Fehler war. Dieſem nun, wie auch jenem Fehler, daſs ſich einige gerade der Anlage des Stückes oder dem Anſtande zuwider kleiden, wäre am beſten abzuhelfen, wenn dem Comité aufgetragen würde, eines Jeden Kleidung zu beſtimmen, auch nichts in der Garderobe verfertigt oder abgeändert würde, ſo nicht vom Comité nothwendig gefunden wird. . . . .

bedeutendste; es ist ein ganzes Programm. Und als solches wurde es auch betrachtet und bewerthet. Stephanie jun. hatte das Rechte getroffen, wenn er in dem zweifelhaften Werthe eines »nicht autorisirten Entwurfs«, der als Theatergesetz dienen sollte, in der Feindseligkeit altprivilegirter Mitglieder gegen ein rivalisirendes demokratisches Verfassungssystem, in der mangelhaften geistigen Qualification mancher stimmberechtigter Versammlungs-Mitglieder (Gesetzgeber, die nicht lesen und schreiben konnten!) und in der lockeren Disciplin die Hauptgründe des Verfalls erblickte. Das Théâtre français konnte wohl als Ideal für die demokratische Verfassung des Wiener kaiserlichen Theaters gelten; aber wie stark war dessen moralische und intellectuelle Grundlage, wie reich waren die geistigen Anregungen, die ihm in reicher Fülle zuströmten, wie lebendig der gesellschaftliche Hintergrund der Weltstadt Paris! Die Entscheidungen des Kaisers trafen, wie man glauben darf, die richtige Mitte, wenn der Monarch das Princip der Association, einer mehrköpfigen Leitung, nicht umstürzte, aber statt der vielen nur fünf ganz auserwählte Köpfe mit der Leitung seines Schauspielhauses betraute. An die Stelle der »Versammlung« trat der fünfköpfige Inspicienten-Ausschufs oder »die Regie«, an die Stelle eines nicht autorisirten Gesetzentwurfs ein festes Theater-Statut, das Anklänge an die Pariser Satzungen verrieth, zum grofsen Theil aber sich fast wörtlich an das Votum Stephanie des Jüngeren anlehnte. Die beiden Stephanie, Müller, Steigentesch und der neuangekommene Brockmann waren die ersten Mitglieder des Fünfmänner-Collegiums; als Steigentesch noch 1778 starb, trat Lange (Lang) an dessen Stelle. Allmonatlich dirigirte einer der fünf das gesammte Personal. Der Inspicient vom Dienste besorgte die laufenden Tagesgeschäfte, hielt die Disciplin aufrecht, machte seine Rapporte an die in ihrem Bestande unveränderte Oberdirection, führte die Correspondenz und — verfaste die Theaterzettel. Einem seiner Amtscollegen war das Sitzungsprotokoll, einem Dritten die Leitung des Referats über die eingereichten Stücke, dem Vierten das Scenarium und Vestiarium übertragen. Jeden fünften Monat war das einzelne Mitglied dienstfrei, ohne jedoch von der Theilnahme an den Sitzungen entbunden zu sein, welche wöchentlich in der Regel einmal, mitunter auch zwei- und mehreremale abgehalten wurden. Das Wochner-Amt, das ungefähr den Functionen des modernen Inspections-Regisseurs entspricht, besorgten alle Mitglieder abwechselnd. Das Statut, das uns noch beschäftigen wird, suchte speciell der Gefahr innerer Conflicte durch den persönlichen Ehrgeiz und die Herrschsucht Einzelner zu steuern; deshalb setzte es unter Anderem das Alterniren in den Hauptrollen fest und verbot das Bedanken und nochmalige Erscheinen nach einem während des Actes gespendeten Beifall. Später (1782) ging man so weit, die Namen der Darsteller auf den Theaterzetteln nicht zu nennen, um das bei Absagen cassagefährliche Interesse für die Besetzung abzuschwächen. Dieser radicale Kampf gegen das »Persönliche« hielt einige Jahre an, bis er erschlaffte und erlosch. Im Frühling des Jahres 1779 trat die neue Verfassung des Burgtheaters und das Josefinische Theatergesetz in Kraft: eine neue und bessere Periode seiner Geschichte, bezeichnet durch manchen helltönenden Künstlernamen, durch manche gute künstlerische That, aber auch durch neue innere Frictionen und manche unkünstlerische Intrigue, welche Wien der besten Gelegenheiten beraubte, frühzeitig das Centrum im Kunstleben Deutschlands zu werden.







WIE energiſch und unmittelbar der wahre Schöpfer des »Hof- und Nationaltheaters zu Wien«, Kaiſer Joſeph II., in die Geſchicke ſeiner Schöpfung eingriff, wie ſchwer er ihre Leiden und Schwächen empfand, wie zärtlich er für das von allen Kinderkrankheiten heimgeſuchte zarte Geſchöpf ſorgte, hat uns ſchon die bisherige Darſtellung der erſten Burgtheater-Jugend angedeutet. Kaiſer Joſeph wuſste, daſs mit dem einfachen Fortbeſtande des alten Kohary'ſchen Burgtheaters unter ſeinem Schutze nur wenig gewonnen ſei; die erſten Monate des kaiſerlichen Theaters lehrten dies überzeugend genug, und die Klagen aus dem Schoſse der Geſellſchaft ſelbſt wie aus den Kreiſen des theaterbeſuchenden Publicums tönten vernehmbar an das offene Ohr des Monarchen. Es muſste viel und Groſses geſchehen, um hier zu ſaniren und zu reformiren, und das Dringendſte ſchien dem Kaiſer eine Auffriſchung von Perſonal und Repertoire durch einen ſtarken künſtleriſchen und literariſchen Import aus dem »Reiche«, deſſen Productionskraft der Reſidenz des römiſch-deutſchen Kaiſers noch allzuwenig fruchtbar gemacht worden war. Dieſer Erkenntnis Joſeph des II. entſprang eine der merkwürdigſten und denkwürdigſten Epiſoden der Burgtheater-Geſchichte, die Entſendung des Schauſpielers und Schriftſtellers J. H. F. Müller zu einer Forſchungsreiſe »in das Reich«. Dieſe Miſſion iſt wohl eine der markanteſten Bethätigungen kaiſerlicher Fürſorge für das Kunſtinſtitut in der Burg. Müller hat ihre Einzelheiten auf das Genaueſte geſchildert;[1] ſie ſind oft nacherzählt worden, und dennoch dürfen ſie in einer Geſchichte des Burgtheaters nicht fehlen.

Am 11. September 1776 zeigte Baron Kienmayer dem Schauſpieler, welcher als wohlorientirt in allen künſtleriſchen und literariſchen Angelegenheiten galt, eine Eſtafette des Kaiſers aus Königgrätz, welche den Befehl erhielt, ihn ſofort nach Hamburg abzuſenden, damit er dort Brockmann ſpielen ſehe und nach Wien engagire, wenn ſein Ruf begründet wäre. Sodann habe Müller mehrere Theater zu beſuchen, von jedem eine genaue Charakteriſtik einzuſenden und vorzüglich eine gute Soubrette zu gewinnen. Auf die Frage, wann die Abreiſe zu erfolgen hätte, antwortete der Hofrath: »Morgen; denn der Kaiſer dringt auf die pünktlichſte Befolgung ſeiner Befehle.« Müller gieng »übermorgen«, erhielt 1000 Goldgulden zur Verrechnung und ſtellte einen Revers aus, ſeine »Commiſſion auf das

[1] »J. H. F. Müllers Abſchied von der k. k. Hof- und National-Schaubühne«. Wien 1802, gedruckt bei Joh. B. Walliſhauſer.



Eifrigſte und mit aller Geſchwindigkeit zu vollziehen, anbey alle Geſparſamkeit zu gebrauchen, in der Wahl einer Soubrette und eines jugendlichen Liebhabers ſeine Kenntniſs und Gewiſſen zu brauchen, keine unnöthigen Speſen zu machen, keine übertriebenen, ſondern dem Talente der Auszuwählenden angemeſſene Contracte zu machen und auch eine vollſtändige Beſchreibung von anderen guten Subjecten für die Zukunft zu verfaſſen«. Eine beſondere Vollmacht der k. k. Theatral-Hofdirection übertrug ihm das Recht der Vertragsabſchlüſſe. Während der nächſten Wiener Abend-Vorſtellung ergriff Kaunitz die Gelegenheit, dem kaiſerlichen Theater-Reiſenden mündlich ſeine Privat-Inſtructionen zu geben: »Sehen Sie nur bei der Wahl eines Liebhabers«, ſagte der Fürſt »vorzüglich auf Jugend, Wuchs, leichten, edlen Anſtand und eine reine Mundart. Er muſs nicht gar zu groſs ſein, keinen hervorragenden Bauch haben, ſeine Augen müſſen ſprechen, groſs, rund und nicht geſpalten, ſein Gang feſt und nicht ſchleppend ſein. Er muſs durch die Anmuth ſeiner Jugend den Schimmer hervorbringen, den man im Schauſpiele ſucht. Auch zu der Rolle der Kammerjungfer wählen Sie keine zu groſse Perſon. Finden Sie eine, die ſich unſerer ehemaligen Suzette nur in etwas nähert und eine angenehme Lebhaftigkeit beſitzt, ſo ſchlieſsen Sie mit ihr ab. Benehmen Sie ſich klug und mit Verſtand bei dieſem Geſchäfte und vergelten Sie dadurch das Vertrauen, das der Kaiſer in Sie ſetzt. Ich habe den (Franzoſen) Soullé auch auf Reiſen ſchicken müſſen; von ſeiner vernünftigen Auswahl zogen wir einen 10jährigen Nutzen«. Die Frage, ob man auch begabten Dichtern anſtändige Belohnungen nach Hamburger Muſter antragen dürfte, lieſs Kaunitz offen; darüber war er ohne kaiſerliche Inſtruction. Alle ſeine Äuſserungen aber drückten ſoviel wohlwollendes Intereſſe für das Theater aus, daſs Müller mit Thränen in den Augen, rief: »Gott erhalte Sie, durchlauchtigſter Fürſt! Sie ſind der hohe Protector der bildenden Künſte, Sie finden auch die Nationalbühne Ihres Schutzes nicht unwürdig, nun wird ſie bald aus ihrer Kindheit emporſteigen!« Und ſo ganz unbegründet war dieſe Schauſpieler-Begeiſterung nicht. Kaunitz hatte ſich offenbar mit der traurigen Thatſache abgefunden, daſs die Franzoſen endgiltig verloren ſeien; er hatte ſeine Theaterfreundſchaft auf die »Bühne der Nation« übertragen, und Madame Sacco war es nicht in letzter Linie dazu geweſen, welche ihm die vorgefaſste Meinung von der deutſchen Inferiorität benommen hatte.

Müller reiſte, ſandte von all' ſeinen Stationen genaue Berichte an ſeinen directen Vorgeſetzten, den Hofrath v. Kienmayer, und keiner ſeiner Briefe verfehlte den Weg zu des Kaiſers Majeſtät ſelbſt. In Leipzig ſuchte er den fruchtbaren Dichter und kgl. Kreisſteuereinnehmer Weiſſe auf; der Shakeſpeare-Nachdichter begrüſste ſeine Miſſion mit Begeiſterung. »Wenn Ihr Kaiſer und die Groſsen Wiens«, rief er aus, »die deutſche Bühne ernſtlich erheben und anderen Provinzen als Muſter darſtellen wollen, ſo wird Deutſchland ſelbſt ein Theater haben, worüber unſere Nachbarn nicht ſpötteln werden. Dieſes kann aber nur Ihr Kaiſer bewirken, und kein bloſser, reicher Particulier!« Weiſſe machte auch auf den Mangel einer Wiener Theaterbibliothek aufmerkſam, und Müller notirte den guten Einfall.

Das Haupt-Reiſeziel des Wiener Sendboten war Hamburg, ſeit Jahren das Object der künſtleriſchen Eiferſucht für Alle, welche an der Entfaltung der Wiener deutſchen Bühne aufrichtig Antheil nahmen. Müller ſah dort drei wirkliche Künſtlergröſsen, Brockmann, Schröder und Reinecke, und alle Drei ſchienen ihm würdig, Zierden des Wiener Hof- und Nationaltheaters zu werden, wenn er auch gerade in Brockmann die von Kaunitz entworfene Idealgeſtalt eines Liebhabers keineswegs verkörpert fand. Er bewunderte die auſserordentlichen Fortſchritte, welche dieſer Mann in den elf Jahren ſeit ſeinem erſten flüchtigen Auftreten in Wien gemacht hatte, ſeine »reine, runde und kraftvolle Sprache, welche nicht das mindeſte mehr von der weichen, öſterreichiſchen, zuſammengezogenen Mundart habe, ſeine

malerifche Stellung« und fein dramatifch bewegtes, intereffantes Spiel als Hamlet. Diefer Mann mufs gewonnen werden, fagte fich Müller, und er wurde gewonnen. Von Hamburg führte den Wiener Theater-Diplomaten der Weg nach Berlin. Schon erzählte man in den öffentlichen Blättern von der geheimnifsvollen Miffion einer »Wiener Theatralperfon« durch Deutfchland. Man meinte Anfangs, Stephanie junior fei der Reifende; erft fpäter wurde Müllers Sendung allgemein bekannt. In Berlin gab Döbbelin ein grofses Feftdiner und declamirte mit Pathos folgenden Trinkfpruch:

»Wenn Kaifer Jofeph nun in Wien,
Wenn Preufsens Friedrich in Berlin
Sich um Thaliens Wohl bemüh'n,
So mufs der Deutfchen Bühne — blüh'n!«

Die Dichterin Karfchin, Müllers Tifch-Nachbarin, erhielt ebenfalls einen Befuch ihrer Mufe und befang den Wiener Schaufpieler felbft, den »Prüfer unf'rer deutfchen Bühnen, vom Kaifer Jofeph abgefandt«. In Wolfenbüttel hatte Müller eine lange und denkwürdige Unterredung mit Leffing, dem er den Zweck feiner Sendung eröffnete.

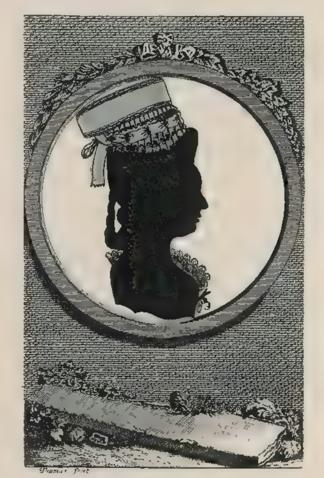
»Schön«, antwortete Leffing, »ich verehre Ihren Kaifer; er ift ein grofser Mann. Unftreitig kann Er vor allen anderen Höfen uns Deutfchen am erften eine Nationalbühne geben, da der König in Berlin das vaterländifche Theater nur duldet und nicht in Schutz nimmt wie Ihr Regent . . . Ich bekenne: ich war gegen die Wiener Bühne eingenommen, da ich in verfchiedenen Flugfchriften nicht die beften Befchreibungen davon las. Ich bin, da ich fie nun felbft gefehen habe, von meiner vorgefafsten Meinung zurückgekommen. Noch fehlt Vieles, doch ift fie beffer, als alle, die ich kenne. Vornehmlich fiel mir der verfchiedene Dialect unter ihnen auf; er macht das Ganze disharmonifch«. — Ich konnte ihm nicht Unrecht geben, fagt Müller, und frug, wie dem abzuhelfen fei. — »Durch eine Schule. Machen Sie Ihrem Kaifer Vorftellungen, ein Theater-Philantropie zu errichten, fowie der Kurfürft von der Pfalz gegenwärtig eine Singfchule geftiftet hat, die viel Gutes verfpricht. Jede Kunft mufs eine Schule haben, in der früheften Jugend durch gute Grundfätze vorbereitet und geleitet werden. Nur dadurch, durch eifriges Studium und mühfamen Schweifs erwirbt fich der darin gebildete Schaufpieler das Recht auf die Achtung und Ehre feiner Zeitgenoffen. Durch Jahrtaufende hat es die Erfahrung gewiefen, dafs die erfte Grundlage der Erziehung den Charakter des Menfchen für die Zukunft beftimmt. Diefe Eindrücke find unvertilgbar, und ihr Einflufs wirkt durch das ganze Leben. . . . . Wäre der Endzweck des Schaufpiels auch nur das Vergnügen des Volks, fo ist es fchon aus diefem Grunde wichtig, dem Volke feine Unterhaltungen nicht durch Idioten und fittenlofe Menfchen vortragen zu laffen, für welche es aufser den Stunden der Geifteserholung keine befondere Achtung haben kann. Aber die Schaubühne ift etwas mehr, kann und foll etwas mehr fein, und ihr edler Zweck wird durch unedle, nicht nach Grundfätzen dazu erzogene Mitglieder ebenfo vereitelt als die Wirkung der beften Kanzelrede durch die tadelhaften Sitten des Redners. Beide gleichen einer Uhr, die gut fchlägt, aber unrichtig zeigt. Ein gutes Theater kann ungemein viel wirken; es kann Liebe für den Landesvater und echten Patriotismus in die Herzen der Bürger pflanzen; der Regent kann es zum Vehikel der Gefetzgebung erheben und fein Volk dadurch in eine Stimmung fetzen, Verordnungen mit Dank und Beifall aufzunehmen; es bildet und reinigt Sitten und Sprache, veredelt den Darfteller und die Zufchauer . . . . «.

Koftbare Worte, welche Müller forgfältig notirte und feinen hohen Auftraggebern nach Wien berichtete. Als der Wiener Theater-Gefandte den grofsen Dichter und Dramaturgen auch leife fondirte, wie er fich zu einem (neuen) Rufe nach Wien verhalten würde, gab es einen fchüchternen Proteft, der eher wie Bereitwilligkeit klang, und Frau Eva fügte befonders herzliche Worte über »die guten Wiener« hinzu. Nach einem Ausflug nach Hildesheim, welches damals ein recht gutes bifchöfliches Hoftheater befafs, kam Müller nach Braunfchweig, hatte eine Audienz beim Herzog und nahm dann bei Leffing ein »Wienerifches« Mahl mit intereffanten Gefprächen ein. Leffing ergriff die Gelegenheit, um Wien zur Abfchaffung der Ballete, diefer »Erregung der Sinnlichkeit durch Herumhüpfen«, zu beglückwünfchen und gegen das »fchleichende Übel« der deutfchen Singfpiele zu eifern. Zur Aneiferung deutfcher Theaterdichter empfahl er Preife und die Widmung von »Einnahmen«. In Halberftadt wurde Canonicus Gleim befucht, und diefer ehrwürdige Herr kleidete feinen Eifer gegen das deutfche Singfpiel, »die Hexe, die fchlau wie Schlang' und Krokodil fich fchleicht in aller Menfchen Herzen«, fogar in Verfe. In Dresden wurde Borchers engagirt, in Frankfurt mit dem Aufgebote aller diplomatifchen Schlauheit das Ehepaar Stierle, in deffen fchönerer Hälfte Müller die von Kaunitz fo fehnlich gewünfchte Soubrette entdeckt zu haben glaubte. In München fand er Herrn und Madame Noufeul, auf deren grofses Talent ihn fchon Leffing aufmerkfam gemacht hatte; es war die letzte Reifeftation.

Nach feinem Wiedereintreffen in Wien hatte Müller wiederholt dem Kaifer und Kaunitz eingehend zu berichten, und fein Rapport fand aufmerkfame Hörer, als gälte es die wichtigften Staatsgefchäfte. »Sie haben fich gut benommen und meinen Rath fo befolgt, als ich es wünfchte«, fagte Kaunitz; »der

Kaifer findet Vergnügen an Ihren eingefchickten Bemerkungen.« Noch wärmer war Jofeph II. felbft. Schon vorher hatte er dem Reifenden 200 Ducaten Ehrenhonorar überreichen laffen; dann ertheilte er ihm fchrankenlofes Lob. »Es wäre zu wünfchen, die Herren Diplomatiker machten es auch fo«, meinte der Monarch. Gern hätte er auch von einer Erfatzkraft für die alte Weidnerin gehört, aber Müller entgegnete nicht mit Unrecht, »diefe Frau zu erfetzen, würde man drei Schaufpielerinnen nöthig haben: zur hohen Tragödie, zu den edlen Müttern im Luftfpiel, zu karikirten Damen, eiferfüchtigen Ehefrauen, ja fogar zu warmen, bäuerifchen Müttern.« Jeden Einzelnen mufste Müller ganz genau fchildern; nach all' dem Gehörten kam der Kaifer zu dem Schlufse, dafs es am Ende doch das Befte wäre, felbft junge Leute für das Theater heranzuziehen, feien doch auch Lange und die ältere Jaquet in Wien geworden, was fie eben feien. Diefer Gedanke, der mit Leffings Ideen wunderbar harmonirte, verliefs den Monarchen lange nicht. Als er unter den Zöglingen des bekannten Jefuitenpaters Parhammer einige Knaben und Mädchen bemerkte, welche Theatertalent zu haben fchienen, ertheilte er Müller den Auftrag, den Plan einer »Peppinière« nach Art der Mannheimer Sing- und Theater-Schule auszuarbeiten, und rafch gieng der raftlofe Schaufpieler ans Werk.[1]

Einem zweiten Wunfche des Monarchen entfprach Müllers bekanntes Programm für die Begründung einer Theaterbibliothek. Aber die Projecte jagten einander, und der Kaifer haftete in dem Beftreben, feine jüngfte Schöpfung, das Wiener Hof- und Nationaltheater fchleunigft zu entfalten, von einem Gedanken zum anderen. Als Müller am 3. November 1777 abermals eine Audienz bei Jofeph II. hatte, berührte der Monarch die Pflanzfchul-Idee nur mehr flüchtig. Müller fprach von dem Gutachten mehrerer Gelehrten darüber und betonte, dafs diefelben einmüthig der Anficht feien, Theorie wäre gleich mit Praxis zu verbinden. »Ja, der Meinung bin ich auch«, antwortete der Kaifer, »das mufs fein; man fieht da gleich, wer Talent hat und übergibt die Schwachen einer anderen Beftimmung. Wir fprechen darüber bald wieder. Adieu!«



Madame Noufeul.

* * *

Die Sendung Müllers war nur ein Beweis der kaiferlichen Fürforge für das Burgtheater, und fie follte, wie wir bald erfahren werden, koftbare Früchte tragen. Jeder Tag aber zeigte diefe Sorge Jofephs II. um fein Schaufpiel und feine Schaufpieler in der mannigfaltigften Geftalt. Der Kaifer war fieberhaft thätig, »feinen Schaufpielern« Anregung, Aufmunterung und Belohnungen zu bieten, und die Grofsen des Reiches konnten diefem hohen Beifpiele gegenüber nicht kalt gegen die deutfche Bühne bleiben, welcher nun fogar Kaunitz die Sonne feiner Gnade leuchten liefs. »Das deutfche Theater«, fprach der Fürft zu dem Hoffchaufpieler Lange, »hebt

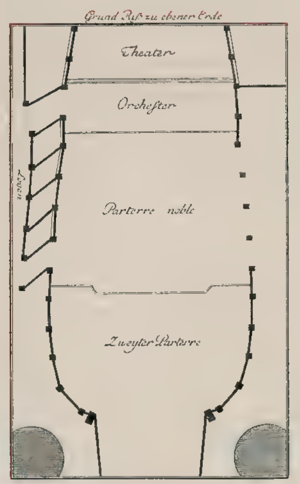
[1] Nach feiner Idee follten in der Theaterpflanzfchule 30 bis 60 Kinder, über zehn Jahre alt, mit abfolvirten Kinderkrankheiten, ohne Sprachfehler oder übelgebauten Körper aufgenommen und nicht blos zu guten Acteuren oder Actricen fondern auch zu gefitteten und brauchbaren Mitgliedern der bürgerlichen Gefellfchaft herangezogen werden. Gelehrt follte ihnen werden: eine fchickliche, freie, richtige, empfehlende und angenehme Bewegung des Körpers, Wahrheit, Empfindung, Ausdruck und Abwechslung im mündlichen Vortrage, gefchärftes Urtheil und richtiger Gefchmack im Dramatifchen und allen dahin einfchlagenden fchönen Künften und Wiffenfchaften, nach Grundfätzen, durch Vorlefungen, tägliches Lefen und eigene Auffätze gegründet und geübt; wenigftens allgemeine Kenntnifs der ins dramatifche Fach einfchlagenden Wiffenfchaften, endlich der franzöfifchen und englifchen Sprache. Das Lehrerperfonal follte aus einem würdigen, vorurtheilsfreien Religionslehrer, einem Manne der Wiffenfchaften für Vorlefungen und Übungen, Auffícht der männlichen Eleven und der Bibliothek, einem Correpetitor und Schreiblehrer, einer in weiblichen Arbeiten geübten Frau als Auffeherin der Elevinen, einer Hilfsfrau, einem guten Tanzmeifter und einem beliebten und gefetzten Schaufpieler beftehen. Als den richtigen Ort für die Schule fchlug Müller Schönbrunn oder Laxenburg vor, liefs aber den Vorfchlag bald, als den kaiferlichen Intentionen nicht entfprechend, fallen.

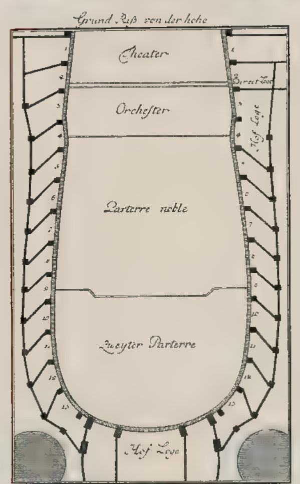
ſich nun ſchon ſo empor, daſs man das Franzöſiſche leicht vergiſst. Auch Sie nähern ſich immer der Vollkommenheit.« Allerdings verſäumte Kaunitz nicht, ſeiner Franzoſen als derjenigen zu gedenken, von denen allein man Geſchmack und Eleganz lernen könne. «Die wenigſten deutſchen Schauſpieler trafen es, edlen und feinen Anſtand, Grazie und Leichtigkeit mit Wahrheit zu verbinden. Wien macht hievon eine Ausnahme, und das danken wir dem franzöſiſchen Schauſpiele«. Kaunitz machte Lange ſogar auf die geringe Grazie aufmerkſam, mit welcher er in der Eiferſuchtsſcene in Brandes' »Olivie« den Hut auf dem Kopfe hatte, als er den Degen faſste. »Ein Schauſpieler«, ſagte der Fürſt, »muſs mehr als jeder andere Künſtler den Umgang des Adels ſuchen; ja er ſollte durchaus reiſen, um fremde Nationen und Sitten zu ſtudiren. Aus Büchern allein lernet ſich das nicht. Wenn er in Gefahr geräth, durch dieſe trocken und ſteif zu werden, muſs ihn die Welt wieder erheben und erheitern. Leiten mögen ihn wohl die Theorien, aber nur, um ihm den Gang des Studiums zu bezeichnen, das er nur mitten im Gewühle der Menſchen anſtellen müſſe.« Kaunitz fügte zu dieſen intereſſanten Lehren die Gabe eines — neuen prächtigen Staatskleides für Lange. Bezeichnend für den epochalen Wandel der Dinge war es, daſs der alte Liebling und ehemalige franzöſiſche Chargé d'affaires des Fürſten, Gabriel Soullé, als er im Frühling 1778 eine franzöſiſche Theaterunternehmung im Kärntnerthortheater plante, in ſeinem Avertiſſement kleinlaut den (wie es ſich zeigte, ſehr begründeten) Bedenken Ausdruck gab, welchen unter den ſo auſserordentlich zu Gunſten der deutſchen Kunſt veränderten Verhältniſſen ſein Unternehmen begegnen werde. So raſch war die einſtige »comédie française« den Wienern fremd geworden.[1]

Das Abonnement für das deutſche Burgtheater nahm einen ungeahnten Aufſchwung, die beſten Namen prangten in den Liſten.[2] Die Aufhebung der franzöſiſchen Komödie und des Ballets zwang die »Noblesse« zum Beſuche des deutſchen Schauſpiels. Die Einnahmen des Theaters wurden freudig für deſſen Hebung verwendet. In den Theaterrechnungen finden wir zahlloſe beredte Zeugniſſe für den lebendigen Antheil des Monarchen an dem Geſchick und an den Erfolgen »ſeiner« Hofſchauſpieler. So erhält Maria Anna Jaquet »auf Befehl des Kaiſers« für eine Krankheit ein Geſchenk von 426 fl. 40 kr., Lange als »Remuneration zum Zeichen a. h. Zufriedenheit« 300 fl., Stephanie d. Ä.

[1] »Ankündigung eines franzöſiſchen Spectakels: Gabriel Soullé macht durch ein gedrucktes Avertiſſement bekannt, daſs er nach Oſtern eine franzöſiſche Truppe nach Wien bringen werde, welche jede Woche 4 Vorſtellungen, die Sonntage mit inbegriffen, in Hauſe nächſt dem Kärntnerthore geben werde. Er bittet um eine Subſcription des Publicums, damit er nicht zu viel wage. »Mir iſt der Fortgang nicht unbekannt, den die Nationalbühne gemacht hat«, ſagt er, »und die Schwierigkeit, die wir — uns zu erhalten — finden werden; aber nur die Überzeugung von der Güte eines aufgeklärten und gnädigen Publicums muntert mich dazu auf. Ein Publicum, welches immer bereit iſt, Talente zu unterſtutzen, welche ſich ihm ohne Stolz und in der einzigen Abſicht, ihm zu gefallen, darbieten! Der Preis der erſten Logen iſt jährlich 600 fl. und der zweiten 500 fl. Die Abonnenten können ſich deswegen beim Logenmeiſter melden. (Wr. Diar.)

[2] Nach den Hoftheater-Rechnungen (Archiv d. Gen.-Int.) gingen im Jahre 1776 für »166 im Nationaltheater zahlhaft producirte Vorſtellungen« 37.319 fl. 45 kr. ein. Abonnirt waren: zu ebener Erde Logen Nr. 1 bis 11 Fürſt Franz Liechtenſtein, Fürſt Johann Schwarzenberg, Graf Ludwig Erdödy (je 250 fl. halbjährig), Fürſt Franz Auersperg (500 fl. ganzjährig), Fürſt Khevenhüller-Metſch und Exc. Graf Kohler(?), Exc. Graf Johann Pálffy, Fürſt Gallitzin, kaiſ. ruſſ. Botſchafter, Exc. Graf Ferdinand Harrach, Exc. Gräfin Hardegg mit Graf Keglevich und General Graf Colloredo, Exc. Graf Trautmannsdorff und Graf Schönborn. Erſter Gang links Exc. Graf Seillern, Graf Hatzfeld, Fürſt v. Kaunitz-Rietberg (500 fl. ganzjährig), Exc. Graf Leopold Kolowrat, Exc. Graf Pergen, Graf Palm und Starhemberg, Johann Fürſt Schwarzenberg und Graf Windiſchgraetz; anderter Gang rechts: Graf Carl Pálffy (400 fl. ganzjährig), Gräfin Paar, Gräfin Baſſewitz, Fürſtin Lichnowsky, General Graf Khevenhüller, Fürſt Colloredo; anderter Gang links: Gräfin Windiſchgraetz (400 fl.), Graf Johann Eſterházy, Baron Fries, Graf Wenzel Breuner, Graf Pamffy (Bánffy oder Pálffy ?), Exc. Graf Theodor Batthyany, Baroneſſe Scheller, Luz & Comp. (200 fl.). Noble Parterre: Nr. 37 Fr. v. Blanck (75 fl. 5 Monate), 46 Exc. Graf Blumegen (45 fl. 3 Monate). Noble Parterre ohne Sperrſitz: General Graf Noſtitz (12 fl. 1 Monat), Graf Guido Starhemberg, je 10 Gardes der deutſchen und der ungariſchen adeligen Garde, 2 Officiere der Leibgarde z. D.; Infanterie-Regimenter Erzherzog Ferdinand, Ried, Preis, Bruglach, (?) Neumüller. Schopper; Erzherzog Max-, Serbelloni- und Württemberg-Dragoner, Artillerie- und Ingenieur-Corps, Adjutanten (zu verſchiedenen Preiſen). — Die Geſammt-Einnahme aus den Abonnements betrug 13.905 fl. 20 kr.; die Ballgelder für 13 maskirte Bälle in den Redoutenſälen 10.895 fl. 47¼ kr.; der Hetzpächter Franz Schrey & Co., welchen man von Koháry übernommen hatte, zahlte für 28 im Jahre 1776 abgehaltene »Hetzen« 7904 fl. 40 kr., wovon ein Viertel an die Theatercaſſa abzuführen war. Der Perſonal-Status zeigt 1776 folgende Gagen: Stephanie junior ſammt Gattin 2600 fl., Stephanie senior 1736 fl. (136 für Regie), Müller 1600, Bergopzoom, Lang, Steigenteſch je 1200, Gottlieb mit Gattin 1248, Jaquet, Weidmann, Unger mit Gattin je 1000, Heydrich 900, Preinfalk und Jautz je 600, Weiner 500, Kofmüller 200; die Weidnerin 1660, Sacco zuerſt 1200, dann 1600, M. A. Jaquet 1200, Brockmannin 900, Katharina Jaquet 500, Madame Defraine 400, Domi 200 fl., Einſager Sagmüller 250, Partienſchreiber 144, zwei Comparſen je 120, Orcheſter 3881 fl. 30 kr., Orcheſter-Director 200 fl., Compoſitor Starzer (penſ.) 2000 fl., Salieri 853 fl. 20 kr. Penſion. Decorationen 792 fl. 53 kr., Garderobe 4166 fl. 22 kr., Beleuchtung 3032 fl. 29 kr.





Grundriſs des alten Burgtheaters.

unter demſelben Titel 400 fl. In der »Verſammlung« vom 3. Juli 1777 werden kaiſerliche Geſchenke von 150, dann 200 Ducaten unter die Geſellſchaft vertheilt. Andere Fürſten folgen dem Beiſpiele des Kaiſers; Herzog Albert von Sachſen-Teſchen, Gemahl der Erzherzogin Maria Chriſtine, überſendet 640 fl. als Zeichen beſonderer Zufriedenheit zur Vertheilung an die Schauſpieler. Jungen Talenten zahlt man Suſtentationsgagen; die vom »Reich« berufenen neuen Schauſpieler erhalten ihre Reiſeauslagen reichlich erſetzt, Dichtern werden anſtändige Honorare und Benefizabende zugeſprochen, — an der kaiſerlichen Gnade und Fürſorge fehlte es wahrhaftig nicht, um der jungen »kaiſerlichen Theater-Republik« zur Blüthe zu verhelfen. Im deutſchen Norden hörte man nicht ohne Neid von dieſem Umſchwunge, und nur der Umſtand, daſs nach altem Vorurtheil von Öſterreich eben nichts Gutes kommen durfte, dämpfte die Ruhmeshymnen für den deutſcheſten der römiſchen Kaiſer. »Alles, was Ew. Hochedelgeboren von der Beſchwehrlichkeit der Cenſur und von der Ungerechtigkeit gegen deutſches Verdienſt melden, unterſchreibe ich;« — ſo läſst ſich Gebler an Nicolai vernehmen — »wenigſtens erklärt ſich doch Kaiſer Joſeph bei aller Gelegenheit für deutſches Volk, Sprache und Schaubühne. Sein Hoftheater hat den Namen Nationaltheater und wird es auch vermuthlich, ſolange er regiert, bleiben. Die darauf ſpielende, in ſeinem Sold ſtehende Geſellſchaft iſt dermalen, das Ganze genommen, unſtreitig die beſte aller Schauſpielergeſellſchaften, und man ſucht ſie durch Herbeiziehung guter Subjecten immer vollkommener zu machen. Lob und Tadel, das von dem Monarchen ſelbſt durch den Theater-Vorgeſetzten nach Verdienſt ausgeſprochen wird, und die Ehre, ſich als kaiſerliche Hofſchauſpieler anſehen zu dürfen, muſs nothwendig Muth und Eifer anfachen. . . .« Die Kinderkrankheiten der reorganiſirten Bühne, die Schwäche der republikaniſchen Theaterverfaſſung beeinträchtigten dieſe Vorzüge wohl, aber ſie überwogen nicht; die Thatſache allein, daſs ein deutſcher Kaiſer die Bühne einer ſo groſsen Fürſorge werthhielt, bedeutete genug. »Das neue Nationaltheater in Wien«, ſchreibt Reichhard im Gotha'ſchen Taſchenbuche auf das Jahr 1777, »die feſten Anſtalten zur Gründung dieſes Inſtitutes ſind für unſer ganzes (deutſches) Vaterland wichtig, und jeder Biedermann, dem das Aufkommen der deutſchen Bühne ein herzlicher Ernſt iſt, muſs das Seinige, nahe oder entfernt, dazu beizutragen ſuchen. Wien, die einzige Stadt unſeres Vaterlandes, die wir gewiſſermaſsen Paris und London entgegenſetzen können, kann ſchon durch eigene Kräfte ein ſolches Inſtitut haben; wie vielmehr erſt, da ſein Kaiſer, ein Joſeph II. und ſein Kaunitz, es ihres Schutzes und ihrer ausgezeichneten Fürſorge würdigen. . . .«

Im nächſten Jahre ſchwärmt der Chroniſt von Gotha für die neue Bühne noch mehr, als es der Wiener ſelbſt zu thun wagte. Er findet die zweckmäſsige Verzierung und Beſetzung der Bühne glänzend, die Kleidung der Schauſpieler jeder Rolle angemeſſen, von Pracht und Geſchmack. Sie werde von den Schauſpielern ſelbſt erhalten, gegen eine feſtgeſetzte Vergütung, die griechiſche und römiſche Charakter- und Maskenkleidung ausgenommen, welche die kaiſerliche Theatergarderobe hergebe.

Dagegen liest man über die Costümewidrigkeiten der Wiener Bühne in Schinks »dramaturgischen Fragmenten« geradezu haarsträubende Dinge. Der allerdings nicht als das Muster kritischer Objectivität berühmte Dramaturg schildert das »Chaos aller möglichen Moden und Trachten, das Gemisch vom Antiken und Modernen,« das sich in ernsten Wiener Vorstellungen finde, als beispiellos. War doch Mad. Schröder (1781) die Erste, welche in Wien als Ariadne das griechische Gewand trug und nicht mit dem aufrechten Steifrock in die Wellen fiel. Selbst die Versammlungsprotokolle enthalten die Klage, dass »gestern 10. Februar 1778 in dem Stück »Der Schuldenmacher« Mdlle. Teutscher in Pelzkleidern erschien, obwohl im Stück besonders von der Ernte gesprochen werde.« Auch meldet Hr. Müller, dass Se. Exc. Graf Rosenberg sich über den Anzug der Mad. Sacco in »Waltron« aufgehalten habe, »da sie eine Casaque mit Rüchezeug gefüttert angehabt hätte, also sich nicht zu kleiden wisse.«[1]

Vergleiche, die man zwischen der Pariser comédie française und dem Wiener Burgtheater zog, zeigten bezüglich der Verfassung und des Herrscher-Schutzes eine auffallende Verwandtschaft, bezüglich des künstlerischen Werthes der Darstellungen wohl thatsächliche Vorzüge der Franzosen; der äussere Schauplatz schien in Wien beinahe vornehmer. »Das Wiener Nationaltheater ist in der Burg« — so schreibt die Berl. Lit.- und Theater-Wochenschrift (1781) — »Eine schöne Form hat es nicht; aber es ist gut, weiss mit Gold ausgeziert und, den 4. Rang Logen ungerechnet, weit grösser als die Pariser. Auch die Erleuchtung ist hier vorzüglicher. In den Parisischen hängt eine Krone, die die Personen in den Loges du fond völlig blendet. In Wien sind für zwei Logen zwei Lichter angezündet, wodurch die Unbequemlichkeit ungleich mehr vertheilt und das Amphitheater besser erhellt wird. Die Decorationen sind an beiden Orten gut, die Wiener mehr in die Augen fallend, weil sie neuer sind; aber solche Disharmonie, wie hier öfters zwischen den Scenen und handelnden Personen herrscht, dulden die Franzosen nicht.«[2] Solcher Unvollkommenheiten gab es in dem bescheidenen Heim der hoch-

[1] Schink schreibt (1781): »Heil jeder Ariadne, die in Wien von den Felsen stürzt, denn sie ersäuft gewiss nicht; die Weisheit des k. k. Theatralausschusses hat bedächtig dafür gesorgt, dass die Wellen sie nicht begraben können. Der Steifrock, den er ihr um den Leib schnallt, wird sie sicher aufrechterhalten. Wie eine Seenymphe wird sie über den Wellen dahintanzen und wenn sie nur Hungern gelernt hat, so kann sie darauf rechnen, dass sie in ein paar Tagen einem glücklichen Ufer zuschwimmen und auf trockenem Sande einem k. k. Theatralausschuss ihre Erhaltung wird danken können. . . . Was die Aufmerksamkeit des Ausschusses betrifft, so kann nichts Liederlicheres und was den Geschmack angeht, nichts Abscheulicheres existiren. Wenn ihre Medeen und Ariadnen nur brav von Gold und Silber strotzen, wenn sie nur mit Quasten, Fransen und Flittern wie die Frachtthiere belastet sind, wenn sie sie nur in einem mächtigen Steifrock spreizen lassen können . . . Ihre Helden des Alterthums werden zu Seiltänzern, die sich einem geneigten Publico produciren wollen; so bebändert, frisirt und eingepudert erscheinen sie. Wahre griechische und römische Arlekine! . . . Wer Raritäten sehen, wer alle Nationen der Erde mit ihren Trachten in Einem Stücke, an Einem Körper zusammengepappt sehen will, der komme nach Wien, gehe in die k. k. Nationalbühne und schaue! Da findet er hier einen Helm von Julius Cäsar, da den Mantel des Hercules, hier die Jacke von Heinrich IV., dort die Hosen von Richard III., dort die Stiefeln von Jnes de Castro, kurz Juden, Heiden, Türken und Christen, Persianer, Indianer, Spanier, Engländer, Franzosen und Teutsche werden in jedem altteutschen Stücke einen Fezzen finden, der zu ihrer Nationaltracht gehört. Das Costüme dieser Herren ist ein wahres Chaos von allen möglichen Moden und Trachten, ein Gemisch von Antikem und Modernem. Wahrlich, es gehört ein bunter Kopf dazu, sowas zusammenzusezzen. . . . «

[2] In einem 1782 erschienenen Schriftchen »Über das Nationaltheater in Wien« lesen wir folgende, ganz artige Schilderungen des alten Burgtheaters, die auch noch in der letzten Generation des nunmehr verschwundenen Hauses verständnisvolle Leser finden werden: »Bei dem Eingange von dem Bibliothekplatze (der Einlass zum Burgth.) ist ziemlich unbequem, dass die Leute, welche einen guten Platz bekommen wollen, bei Regen und Schnee unter freiem Himmel vor der Thür zu warten sich belieben lassen müssen, bis selbe um 5 Uhr geöffnet wird, freilich, warum kommen die N . . . . . so früh? Von den Plätzen ist unstreitig das 2. Parterre zum hören und sehen das schlechteste unter allen, denn das wird von vorne und hinten bestürmt. Vorwärts auf dem 1. Parterre schwätzen die Officiere und andere von Adel so tapfer darauf, dass der Zuschauer oft die artigsten französischen Gespräche, selten aber die Worte des Schauspielers vernehmen kann. Rückwärts . . . erhebt sich ein Gemurmel . . eben nicht der feinsten Stimmen der Bedienten, welche vor der Thüre des Parterres auf ihre Herrschaften warten. Die Ursache, warum man auf eben diesem Platze . . nichts sieht . . . ist selten eine andere, als die von dem schönen Geschlecht gütigst mitgebrachten hohen und breiten Hauben, welche eigentlich bei dem Eingange zensuriret werden sollten; denn sind sie schon einmal auf ihren Plätzen und es beklagt sich ein anderer, dass er nichts sehe, so giebt es nur Zänkereien . . . Die Zuseher im dritten und vierten Stock sehen zwar gut, aber, ohne tüchtig beschmutzt zu sein, gehen sie selten nach Hause; denn die hintern Zuseher, weil ihre Füsse kein Brett, oder so etwas dergleichen von dem Sitze der vorderen absondert, steigen, wenn sie anders etwas sehen wollen, auf die Bänke und Kleider der Vorderen . . . . . . Von der Bühne selbst scheint mir anzumerken nöthig zu sein, dass öfters eine gute Weile, die sich ober der Musik befindlichen, unzähligen Lampen zu bedecken vergessen werden, welches das Auge des Zuschauers . . gewaltig beleidigt. Von der Fertigkeit in Veränderung des Theaters lässt sich sonst nichts sagen, als dass (welches jedoch selten geschieht) manchmal in der Mitte eine Kordine nach der Seite hängen bleibt, dass manchmal der freie Himmel in ein Zimmer von oben hineinsieht . . . . . In einem so hohen Grade die Musik wol besezt ist, in eben diesen Grade sind die Herren auch gemächlich . . . . Ist niemand vom Hofe da, nun so ist's gar ein Elend; denn da wird schon nicht ehe, als etwelche Minuten vor der Aufführung angefangen; und wenn auch manchmal die Zeit zwischen den Aufzügen . . ziemlich lang dauert, so muss man

erhobenen Deutfchen Kunft genug, und noch lange hinderte die Befchränkung der Räume eine äufserliche Entfaltung im grofsen Style. Das Publicum aber wuchs mit der Kunft über die räumliche Enge hinaus. Schon damals trat das Burgtheater dem Herzen Wiens immer näher; man drängte fich zu feiner fchlichten Pforte, und mit Wohlgefallen fah Kaifer Jofeph II. diefen Zudrang zu «feinem Theater«, und war unermüdlich in der Ermunterung feiner Schaufpieler. »Es ift für Jeden Schaufpieler«, ruft Lange, »ein erhebender Gedanke, dafs der erhabene Kaifer diefe Kunft als Nationalfache betrachtet. Im Cabinet wie auf Reifen, im Kriege wie im Frieden, auf Emporhebung derfelben mitten unter den Reformationsplänen aller Zweige der Staatsverwaltung fieht, jeden feiner vorzüglicheren Künftler auszeichnet, belohnt, jedes angehende hoffnungsvolle Talent ermuntert, perfönlich durch Lob und Tadel und innige Theilnahme jede verborgene Kraft auch hier zum Leben geweckt hatt. . .« Sein Verhältnifs zur Bühne war das edelfte; fogar die »Paffion«, die bei der Theaterfreundfchaft des grofsen Kanzlers eine Rolle fpielte, war ihm fremd. Gern, faft täglich fafs er in feiner Loge; im Sommer liefs er an theaterfreien Tagen — die Woche zählte nur vier Spieltage — die Truppe nach Laxenburg oder Schönbrunn kommen und beftimmte felbft die aufzuführenden Stücke. Der Kaifer bekundet auch fonft dem Perfonal feine Aufmerkfamkeit. Zum »Abholen« der Damen zu den Vorftellungen werden Equipagen beftimmt, dabei unterläuft alsbald die in der »Verfammlung« zur Sprache gebrachte Klage, dafs Mdll. Teutfcher den Wagen ungebührlich lange vor ihrem Haufe warten laffe. Herren und Damen vom Theater erhalten auf den Namen ausgeftellte Einladungen zu den fehr exclufiven Maskenbällen, wobei der Gebrauch von Theatercoftümen verbeten war — eine Auszeichnung, die man zu fchätzen wufste. »Was fagen Sie von meinem Theater?« war eine Frage, welche der Kaifer mit befonderer Vorliebe erlauchten Gäften vorlegte, und ein ehrliches Lob beglückte ihn. Er fetzte die Eintrittspreife herab, um alle Stände für den Theaterbefuch heranzuziehen, befahl, bei der Wahl der Stücke den inneren Werth und nicht die durch Zeitgefchmack bedingte Zugkraft derfelben in Betracht zu ziehen, und liefs fich nicht abfchrecken, wenn der Befuch zunächft gering blieb. »Sie werden fchon kommen«, fagte er, »ein Kaifer kann ja warten«.



Die Verjüngung des Personals.
Die Einwanderung von Hamburg und der Sieg der Hamburger Schule.



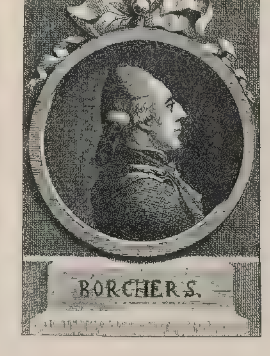
Die erften Erfolge der Forfchungsreife Müllers äufserten fich in einer aufserordentlichen und bedeutfamen Bewegung im Künftlerperfonal des Burgtheaters, einer Bewegung, welche erft fünf Jahre fpäter abgefchloffen war und den Charakter der Wiener Hoftheatergefellfchaft gründlich verändert zeigte. Was 1777 begann und Jahre hindurch fortgefetzt wurde, war gewiffermafsen eine Schaufpieler-

fich fchon mit einem Minuet und Trio, oder fo was dergleichen, auf eine Weile begnugen, wenn nun fo ein kleines Stück herabgegäuget ift, fo legen fie ihre Inftrumente ganz gemächlich wieder von fich. . . . .« — »Das Nationaltheater-Gebäude« — heifst es in den »Anekdoten und Bemerkungen über Wien; in Briefen gefammelt. Wien 1787« — »ift klein und kaum verhältnifsmäfsig für die Hälfte der Einwohner hinreichend, daher man bey einem guten Stück immer eine Stunde vorher fich halb todt zu drängen oder zu fchwitzen genöthigt ift. . . . Bei dem Einlaffe, der fchon 5 Uhr Nachmittags beginnt, gibt es fo viele Leut und meiftens folche Gattungen von ihnen, die zu vertragen das fchönfte Sheakefpeare'fche Trauerfpiel nicht hinreichend fein würde, und das kommt daher, weil die Gemüthlichkeit hier vor allem Anderen ihren Platz behauptet und die auch im Theater zu erlangen, müffen ftarke Träger, Hausknechte oder Bediente ihrer gnäd. Herrfchaft, die gemeiniglich ein paar Minuten vor dem Anfange fich einfindet, Plätze aufheben. . .« — Die Preife der Plätze waren: 1. Parterre 1 fl., 2. Parterre 20 kr., 3. Stock 30 kr., 4. Stock 7 kr, 1 Loge in allen drei Stocken 3 fl. — Halbjähriges Logen-Abonnement für wöchentlich vier Vorftellungen (Sonntag, Dienstag, Donnerstag und Samstag) Parterre und 1. Stock 250, 2. Stock 200 fl. Wird auch Mittwoch und Montag gefpielt, fo zahlen die Abonnenten als Eintrittspreis in die Loge per Perfon 1 fl. — Ausnahmsweife auch Abonnement für gefperrten Sitz im 1. Parterre 15 fl. monatlich, für ungefperrten Sitz 12 fl.

Völkerwanderung vom deutſchen Norden nach dem deutſchen Süden, eine Verpflanzung der groſsen Hamburger Schule auf das fruchtbare Wiener Erdreich. Dieſer Proceſs, der ſchon mit der Gewinnung der Richard-Sacco eingeleitet worden war, erhielt ſeine Krönung durch das Engagement Friedrich Ludwig Schroeders, des »Vaters des deutſchen Schauſpiels«, des groſsen Reformators und wahren Begründers der Hamburger Schule.

Indem das Wiener Burgtheater nahezu alle markanten Perſönlichkeiten der von Schröder entfalteten Ackermann'ſchen Truppe in ſich aufnahm, wurde es der natürliche Erbe jener norddeutſchen Bühne, deren Schickſale und Thaten am treueſten den gewaltigen Gährungs- und Klärungs-Proceſs der Zeit, das Anbrechen einer neuen Blüthezeit des deutſchen Dramas und der deutſchen Schauſpielkunſt ausprägten. Dort waren der Kunſt die Wege edler Natürlichkeit gewieſen, dort war am gründlichſten mit den grotesken Alluren der Extemporanten, dem manierirten Spiele, der pathetiſchen Declamation und geſpreizten Geberde der »franzöſirenden« Schauſpieler gebrochen, dort waren die Schätze des Shakeſpeare'ſchen Reiches zuerſt gehoben und möglichſt unverfälſcht verwerthet worden. Dort fanden Leſſing und Goethe die erſte verſtändniſsvolle Aufnahme, dort war zuerſt die innige Verbindung des Theaters mit der literariſchen Bewegung der Zeit hergeſtellt worden. Wenn die kaiſerliche Bühne zu Wien zielbewuſst die Zierden dieſer wahrhaft deutſchen Bühne erwarb, gab ſie auch die Neigung zu erkennen, das künſtleriſche und literariſche Erbe der zerfallenden Ackermann'ſchen Geſellſchaft anzutreten; wir werden zu unterſuchen haben, warum ſie trotzdem dieſes Erbe nur theilweiſe antrat und namentlich in ſeinem zweiten, dem literariſchen Theil, zaghaft verſchmähte.

Im Sommer 1777 waren die erſten der von Müller Angeworbenen in Wien erſchienen, und ſchon wurde es klar, wohin der Kaiſer mit dieſen Engagements zielte. »Bis nun«, ſchreibt Gebler am 2. Juli an Nicolai, »ſind erſt Madame Stierle, eine gute Soubrette, und ihr Mann, der blos zu zweiten Rollen taugt, angekommen. Man erwartet noch, ſobald es die Contracte zulaſſen, die Herren Brockmann und Borchers, ingleichen Herrn und Mad. Böck. Sr. Majeſtät Abſicht iſt es, alle Rollen auf dem Pariſer Fuſs doppelt zu beſetzen: theils damit kein Stück aufgehalten werde, theils auch daſs, wenn ein Theil der Truppe dem Hof folgte, die Stadt inzwiſchen keinen Abgang leide«. Wilhelmine Stierle,[1] welche am 8. Mai 1777 als Francisca in »Minna von Barnhelm« neben der Sacco debutirte, war jene Schauſpielerin, welche nach Müllers Urtheil dem Kaunitz'ſchen Suzette-Original am beſten entſprach. Sie galt als eine der beſten deutſchen Luſtſpiel- und Singſpiel-Soubretten ihrer Zeit und hatte ſofort die Wiener gewonnen. »Sie haben recht gewählt«, ſagte Graf Roſenberg zu Müller, »die Sprache dieſer Actrice iſt rein, verſtändlich, nicht gezwungen; ſie iſt auf dem Theater zuhauſe: da haben wir eine gute Acquiſition gemacht.« Ihren Mann nahm man als mäſsig verwendbaren Acteur mit in Kauf. Dem Singſpiel ſollte Mad. Stierle geradezu eine grundlegende Kraft werden. Weniger Glück hatte der ſchauſpieleriſche Geſandte des Kaiſers mit einer weiteren Erwerbung, Joh. Mich. Böck aus Gotha, der am 31. Juli als Carl Oakly in der »eiferſüchtigen Ehefrau«, dann als St. Albin in Diderots »Hausvater«, ſowie als Oreſt in »Elektra« debutirte. Gebler bedauert, daſs der in Deutſchland angeſehene Künſtler, der doch ſo naturgetreu ſpiele, in ſeiner Vaterſtadt Wien verkannt werde, und Müller ſchreibt ärgerlich: »Böck gefiel nicht. Wäre ſeine Frau ſtatt ihm hergereiſt, ſo würde er dieſes Schickſal


BORCHERS.

[1] So ſchreibt ſie Wlaſſack (Chron. d. Burgth.) u. A. In den Gotha'ſchen Taſchenbüchern heiſst es, Marie Henriette Stierle geb. Mirk, Gattin des Franz Xavier St. (geb. zu Straſsburg 1756, beim Theater ſeit 1771). — Meyer (F. L. W. Fr. L. Schröder) nennt ſie unter den »ergötzlichſten Zofen Deutſchlands«: ihren Mann einen »anſtändigen Vertrauten, dem tragiſche Erzählungen beſonders gelingen«. – Das Gotha'ſche Taſchenbuch pro 1794 nennt unter den »ehem. Schauſpielern« zwei Stierle's, von denen einer als Advocat in Worms, der andere als Tanzmeiſter in Hamburg lebte.

nicht gehabt haben. Man hätte ihn, wie Seine Majeſtät ſagen, als eine Zuwage dieſer wahren Künſtlerin geduldet; er hielt ſich aber für gröſser als ſeine brave Frau und fiel. Seine Arroganz hemmte nun auch die Aufnahme ſeiner Frau.«

Dieſes Fiasco war raſch wettgemacht, denn geradezu ein Ereignis für Wien ward die Ankunft Franz Carl Brockmanns in Wien. 311 Schauſpieler und Schauſpielerinnen hatte Müller in Deutſchland geſehen; dieſer war ihm als der Beſte aller erſchienen. Wohl bangte ihm vor dem kritiſchen Blicke des Fürſten Kaunitz; denn dem Ideal, das der Kanzler ihm von einem natürlichen Helden entworfen hatte, glich Brockmann keineswegs. Er war ein 34jähriger Mann mit bedenklich zunehmendem Körperumfange, und dennoch zweifelte der reiſende Talentforſcher, »für die Fächer junger Ehemänner, geſetzter Helden- und Charakterrollen einen Würdigeren zu finden«; deshalb hielt er »ſich in ſeinem Gewiſſen verbunden, ihn auf das Beſte zu empfehlen«. Und dieſe Empfehlung ſpricht für ſeinen ſcharfen Blick. Brockmann, den Wien nur als unbedeutenden Anfänger kennen gelernt hatte, war von dem Tage ſeiner Ankunft an der erklärte Stern der Wiener Hofbühne, neben welchem ſelbſt die Sonne der Sacco etwas verblaſste.[1]

Es war ſehr natürlich, daſs Kaiſer Joſeph gerade auf den Gewinn dieſes Oeſterreichers beſonderes Gewicht legte. Und Brockmann folgte dem Rufe, obwohl das finanzielle Anbot nicht übermäſsig hoch war.[2] Auf dem Wege von Hamburg nach Wien gaſtirte er in Berlin, und der begeiſterten Aufnahme des Publicums folgte der damals übliche, nahezu unüberbrückbare Widerſtreit der gedruckten öffentlichen Meinung. Er ſpielte zweimal den Tellheim, dreimal den Beaumarchais, zwölfmal bei ſtärkſter Theilnahme des Publicums den Hamlet. Sogar Mendelssohn, der ſich ſelten zu einem Theaterbeſuch entſchloſs, bewunderte Brockmann, welcher dem Philoſophen zu Ehren den groſsen Monolog »Sein oder Nichtſein« in deſſen Überſetzung ſprach. Der Dramaturg Schink, zu ſeiner Zeit wohl einer der beſten Shakeſpearekenner, lieſs ſich zu einer geradezu dithyrambiſchen Analyſe dieſer Rolle hinreiſsen.[3] Man

[1] In Graz am 30. September 1742 als der Sohn eines bürgerlichen Zinngieſsers geboren, wurde der junge Brockmann dem Studium der Chirurgie gewidmet (Pietätloſe ſagen einfach: »als Barbierlehrling« ausgebildet), von einem Officier gewiſſermaſsen adoptirt (Andere ſagen »als Diener engagirt«) und nach Siebenbürgen mitgenommen, wo er ſich — die Geſchichte klingt nunmehr höchſt romantiſch — übel behandelt fühlte und in ein Kloſter, aus dieſem aber zu einer Wander- (Seiltänzer-) Truppe entfloh. Im Jahre 1766 erſchien er in Wien, fand aber ſo wenig Beachtung, daſs man ihm den Feldjäger in »Minna von Barnhelm« übertrug. Empört über dieſe Zumuthung, wurde er Extemporant unter Bernardon-Kurz, bis ihn das Jahr 1771 gleichzeitig mit Dem. Richard (Mad. Sacco) nach Hamburg und damit an die Stätte ſeines Glückes führte. Dort miſsfiel er zunächſt Allen, nur Schröder nicht. »Er wird Euch noch Allen Sand in die Augen ſtreuen«, ſagte der Meiſter prophetiſch. Und auffallend raſch wuchs Brockmann neben Schröder und Reinecke zu der Bedeutung eines erſten Künſtlers empor. Sein Eſſex und Beaumarchais, noch mehr aber ſein Hamlet (in Schröders Bearbeitung) bedeuteten Triumphe, die in ganz Deutſchland geprieſen wurden. »Hamburg beſitzt drei Männer, welche unſerer Nationalbühne zur groſsen Zierde gereichen würden«, ſchrieb Müller, »Brockmann, Schröder und Reinecke«. Schon in der erſten Scene des Hamlet zeigte Brockmann den denkenden Künſtler. Er trat mit edlem Anſtand auf. Seine Sprache iſt rein, rund und kraftvoll und hat nicht das Mindeſte mehr von der weichen öſterreichiſchen zuſammengezogenen Mundart. Der Mann hat ſeit den 11 Jahren, die er bei uns war, unglaubliche Fortſchritte gemacht ....«

[2] Der Brockmann-Biograph im »Wiener Hoftheatertaſchenbuch auf das Jahr 1813« erzählt, der Gehalt des Künſtlers ſei mit 2000 fl. beſtimmt worden; wir finden ihn in den Hoftheaterrechnungen nur mit 1400 fl. angegeben. — Stephanie senior bezog 1736 fl., Stephanie junior ſammt Frau 2600 fl. — Die Gage der »Brockmannin« per 900 fl. wurde nie, wie bei anderen Ehepaaren, mit jener des Gatten vereinigt, mit dem ſie nach 11jähriger Trennung wieder an derſelben Bühne wirkte.

[3] Schink ſagt: »Ich fühle ſeinen Hamlet als wahres Werk des Genies. Das Gefühl ſeines Werthes iſt kein flüchtiger Eindruck, ſondern das Reſultat einer zwölfmaligen Überzeugung. Jede Schönheit ſeines Spiels, jeder Zug des Genies, den er ſeinem Hamlet einwebte, ſchwebte ſo klar, ſo deutlich vor meiner Seele, daſs es die feſteſte Überzeugung iſt, die aus mir ruft: Brockmann iſt ein groſser Schauſpieler und einer der vorzüglichſten Deutſchlands«. — Brachvogel faſst die Berliner Urtheile in ſeiner Geſchichte des königlichen Theaters am beſten in folgende Sätze zuſammen: »Obwohl nicht unterſetzt, erſcheint Brockmann doch nur von mittlerer Gröſse. Seine Formen ſind rund, weich, etwas weiblich ſogar und von behäbiger Structur, wie ſie Phlegmatikern eigen zu ſein pflegt. Er war in jenem Altersſtadium, in welchem der Menſch über ſein eigenes räthſelvolles »Woher, was und wohin« nachzudenken das Herz hat. Seine Stirn iſt rund und hoch, ſein dunkelblondes, krauſes Haar bildet auf dem Scheitel eine leichte kurze Locke. Die ganze Erſcheinung des Künſtlers ſtellt uns jenen Hamlet ziemlich genau vor Augen, den Shakeſpeare gedacht und Richard Burbadge auf dem Globetheater zum erſten Male geſpielt hat, einen phlegmatiſch-träumeriſchen, etwas weichen Melancholicus, der ſeine Empfindungen durch Erwägungen unterdrückt und ſeine Entſchlüſſe durch Zweifel aufhält, eine Seele, erfüllt von heiſseſten Verlangen nach einem edlen reinen Glücke, aber niedergebeugt von unerklärlicher Todestraurigkeit. Das Bedeutſamſte an Brockmann iſt ſeine Phyſiognomie, die weder hager noch ſcharf geſchnitten iſt. Die Formen ſeines Geſichtes ſind ſo fein gerundet, ſo edel und ſchön, wie man ſie etwa bei einem älteren Apoll vorausſetzt, denn etwas Apolliniſches liegt in Brockmann. Über dieſem liebenswürdig-anheimelnden Antlitz ſchwebt jedoch der leiſe Schatten einer tiefinnerſten, unausſprechlichen Schwermuth, das Siegel des Verhängniſſes ſteht auf ſeiner Stirn, er trägt die Signatur des Tragikers von Gottes Gnaden!«

rief ihn heraus, eine Ehre, die vor ihm noch keinem Künſtler zu Theil geworden war, prägte Münzen auf ihn und ſtach ihn als Hamlet in Kupfer.[1]

Neben ſolchen Urtheilen finden wir allerdings Anti-Brockmann-Pamphlete, die gewiſſe, auch in Wien nicht ignorirte Schwächen in brutaler Weiſe verzerrten.[2] Der Hiſtoriker König datirt von dem Erſcheinen Brockmanns, von ſeinem Zuſammenſpiel mit Caroline Doebbelin (Ophelia) eine neue Epoche der Schauſpielkunſt. Und nicht geringer darf man wohl die Bedeutung Brockmanns für Wien ſchätzen, zumal er hier nicht eine flüchtige Erſcheinung, ſondern ein ſeſshafter, auf die Bühnenleitung ſelbſt entſcheidend einwirkender Künſtler ward. Trotzdem muſste auch der Wiener Boden allmälig erobert werden. Thatſache iſt, daſs ſein erſtes Auftreten als Eſſex in der »Gunſt der Fürſten« (30. April 1778) keinen entſchiedenen Erfolg bedeutete. Der Kaiſer ſelbſt nahm Müller, den »Entdecker« Brockmanns, bei Seite und ſagte ihm bedauernd: »Brockmann gefällt mir nicht ganz; er hat einen gewiſſen Prädicantenton und Lange einen weit edleren Anſtand; doch es wird ſich geben, wenn wir ihn nur erſt gewöhnen.« Und es gab ſich raſch. Dieſer Darſteller, der nicht mit hohlem Pathos, ſondern mit flammendem Geiſte ſpielte, wollte erkannt werden; er wuchs zur Rieſengröſse empor, wenn man ſich über die erſten befremdenden Eindrücke erhoben hatte.[3] Das empfand auch Kaiſer Joſeph. Nach einigen weiteren Rollen erhielt Brockmann eine Einladung zu einem Redouten-Rendez-vous mit einem ihm näher angedeuteten Herrn. Der Künſtler erſchien nicht; da wiederholte ſich die Einladung, und auf der Redoute ſah ſich Brockmann dem Kaiſer gegenüber, der ihm, umgeben von zahlreichen Damen und Herren, freundliche und aufmunternde Worte ſagte: »Ein Künſtler wie Sie, den das Ausland



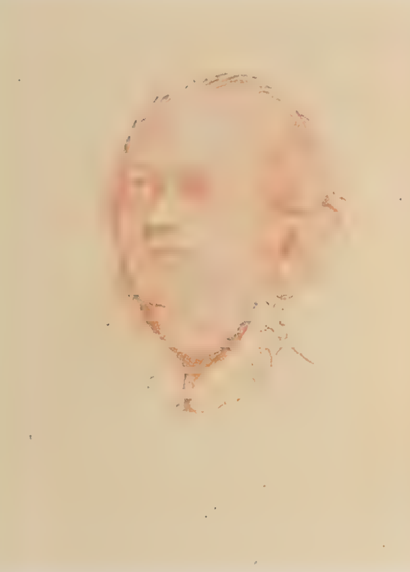
Wilhelmine Stierle als Franziska in „Minna von Barnhelm".

[1] Die von Abramſon verfertigte ſilberne Brockmann-Medaille ſtellt den Künſtler in bürgerlicher Kleidung dar mit der Umſchrift: Brockmann actor utriusque scenae potens; die Kehrſeite zeigt die Worte: Peragit tranquilla poteſtas — Berolini die 2. Januarii 1778.

[2] »Wie dieſer Schauſpieler ſich denjenigen Beifall des Publicums, den er wirklich beſitzt, habe erwerben können, iſt mir bisher noch unbegreiflich,« ſo ſteht es wörtlich in den anonymen »Briefen über die Ackermann'ſche und Hamon'ſche Schauſpielergeſellſchaft zu Hamburg,« Brockmann iſt unterſetzter Statur, breitſchultrig, eben nicht gut gewachſen, ſeine Geſichtsbildung iſt eben nicht die angenehmſte, die Naſe trägt er ſehr hoch, den Kopf wirſt er ſehr in den Nacken, ſein Haar iſt dünn, und weil es oberhalb der Stirn auf zween Finger breit ausgegangen iſt, ſo wird ſeine an ſich groſse Stirn noch gröſser, welches ſehr übel ſteht. Sein Gang iſt gezwungen wie alle ſeine Bewegungen; man ſieht ihm das Äuſserliche gar zu deutlich an und merkt es unter dem Agiren, daſs ſeine Gedanken ſich beſtändig mit der Geſticulation beſchäftigen. Seine Stimme iſt hohl und affectirt und verfällt gar oft, beſonders wenn er affectvoll reden, groſse Sentiments ausdrücken will, in einen declamatoriſchen, in den Haupt- und Staatsactions-Ton. Faſt alle Rollen ſpielt er über einen Leiſten, und wer ihn im Komiſchen oder Tragiſchen in einer Rolle geſehen, der hat ihn in jedem Fache, in allen Rollen geſehen!«

[3] Man höre das Urtheil eines Fremden (Dänen), der in den 80er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Wien war (Samlinger til Schack Staffeldts Levnet): »Bejahrte, rechtſchaffene, ſtrenge, gefühlvolle Männer aus dem gemeinen Leben gelingen ihm am beſten. Noch macht er unterweilen den Wildfang vom Stande, und er mag vorher trefflich in dieſen Rollen geweſen ſein, denn ſelbſt jetzt muſs er darin gefallen. Er zeichnet ſie ebenfalls recht gut in niederlandiſcher Manier, nur kein Oſtade. Das Komiſche iſt ſein Fach nicht. Er treibt mitunter das Schreien ſo weit, daſs man im Ernſt befürchtet, er werde erſticken. . . . Er ſtellt den Proſtoſerdorff in den »Strelitzen« ſo voll von Gedanken- und Empfindungsdrang vor, daſs ihm die Sprache fehlt und nur ſeine Geberden ſprechend ſind. Dieſe Geberden bei all' ihrer Wahrheit ſind aber lächerlich; ſie ſind viel zu individuell . . . .«

rühmt«, ſprach er, »darf auch auf den Beifall Wiens rechnen. Ich ſchätze Sie!« Dieſe raſch verbreiteten Kaiſerworte trugen nicht wenig dazu bei, das Anſehen Brockmanns zu mehren. Am 22. Juni 1772 kann Gebler bereits ſeinem Berliner Freunde Nicolai freudig melden: »Unſer Theater befindet ſich jetzt im blühendſten Stand. Je länger Brockmann ſpielt, je mehr lernt das allgemeine Publicum (wer Einſicht hatte, merkte es gleich), ihn als den gröſsten Schauſpieler kennen, den wir noch hier geſehen; des Kaiſers Majeſtät haben ihm über die jetzt zu Laxenburg aufführenden Schauſpiele die Direction aufgetragen.«[1] Nikolai aber, nicht befriedigt, hofft, das Wiener Theater werde ſich von dieſem Manne entſprechend beeinfluſſen laſſen; er werde ſich nicht zu der Wieneriſchen franzöſiſch-manierirten Art, die auch Leſſing entſprechend miſsfallen habe, herablaſſen, ſondern die Mitſpielenden zu ſich emporziehen. »Brockmanns Art iſt«, ſagt der ſonſt recht knurrige Berliner Gelehrte, »die klare Natur; unter den jetzigen Schauſpielern kenne ich nur Schrödern in Hamburg, der ihm gleichkommt, und nur Eckhof, der ihn übertrifft; aber der übertraf Alle.«



Brockmann als Hamlet nach einer Handzeichnung des D. Chodowiecky.

Damit war in der That die Einwirkung Brockmanns auf das Wiener Theaterweſen gekennzeichnet. Hatten die Franzoſen das ihrige gethan, um die in der Extemporanten-Zeit wildwachſende Schauſpielkunſt an die edlere Form, an den Zwang der Regel zu gewöhnen, ſo muſste ein anderes, fremdes Element kommen, um die gezähmten Extemporanten von dem Extrem der »regelmäſsigen« Kunſt, der übertriebenen Steifheit und lächerlichen Manierirtheit, zurückzubringen. Etwas Übertreibung unterlief wohl in den norddeutſchen Berichten, wenn ſie höhnend der Wiener Schule gedachten und ihre Hauptvertreter, die Stephanies, Bergopzoom, die Teutſcherin u. a. als die abſchreckenden Beiſpiele der Unnatürlichkeit oder verzerrten Natürlichkeit darſtellten. Die Weidner, die Jaquets, Lange u. a. waren ja doch aus dem Wiener Boden herausgewachſen und nicht miſsrathen! Und wären die Wiener wirklich, wie ihnen hochmüthig vorgeworfen wird, unempfänglich für den erquickenden Hauch des edel-natürlichen Spieles der norddeutſchen, insbeſondere der Hamburger Schule geweſen, ſo hätte die Sacco, die erſte Vertreterin jener Richtung, niemals ihre geradezu epochale Wirkung in Wien geübt, dann wären von Seite des kaiſerlichen Theater-Protectors nicht Anſtrengungen gemacht worden, wie ſie ſich kein Souverän ſeiner Zeit zumuthete, um die beſten Kräfte jener guten Schule nach Wien zu ziehen, dann wären die Stierle, Brockmann und die Anderen, welche infolge der Müller'ſchen Forſchungsreiſe hieher berufen wurden, nicht mit offenen Armen und den höchſten Ehren empfangen worden.

[1] Dort trug ſich eine heitere Epiſode zu, deren Held Brockmanns Vater, ein ſchlichter, etwas barſcher und unmanierlicher Bürgersmann, war, den der Künſtler zu ſich genommen hatte. Der Alte ging während einer Probe im Park ſpazieren, als ihn ein Herr fragte, was er hier mache. Sehr barſch antwortete er: das gehe Niemand etwas an, darum habe keiner zu fragen. »Ich doch«, war die Antwort, »denn ich bin der Kaiſer.« Im tödtlichen Schreck ſtürzte der Alte auf die Knie; der Kaiſer half ihm auf und erzählte lachend dem Sohne den Vorfall.

Und war nicht ein grofser Theil der Neuberufenen der neuen Schule felbft aus öfterreichifchem Heimatboden nach Norddeutfchland verpflanzt, alfo eigentlich nur zurückgerufen worden? Wie Brockmann, ftammte auch Madame Marie Rofalia Noufeul, die nächfte Debutantin, aus Graz (geborene Le Fèvre, geboren 1750), und doch zählt fie Devrient zu dem »norddeutfchen Element« der Wiener Bühne und meint, ihre tragifche Gröfse fei in Wien nie fo vollftändig als in Berlin erkannt worden, eben weil fie fich von Mafs und Würde nicht entfernte! Womit wäre dies zu beweifen? Thatfächlich kam Madame Noufeul früher nach Berlin und erregte dort einen, mit ihren vorfchreitenden Jahren und ihrer zunehmenden Körperfülle abnehmenden Enthufiasmus;[1] trotzdem wurde fie für Wien mit einem ungewöhnlich hohen Gehalt (1800 fl.) gewonnen und in einem weitgedehnten Rollenkreife,[2] vornehmlich als Heroine, neben Künftlerinnen von unbeftrittenem Range befchäftigt. Ihre Jugend und Glanzzeit hatte fie allerdings in Wien bereits hinter fich. Eine grofsartige Elektra, Lady Macbeth, Gräfin Waltron — war fie im Salon eben fo gut; man nennt fie in den 80er Jahren die glückliche Nebenbuhlerin und Nachfolgerin der alten Weidner. Carikirende Hofdamen, damals eine oft wiederkehrende Rollenfpezies, lagen ihr befonders, ihr vorzügliches Franzöfifch erhöhte die Pikanterie folcher Leiftungen. Heldin, heroifche Mutter, Salondame und komifche Alte — das war allerdings ein weites Rollengebiet! Sie war u. a. die erfte Imperiali in »Fiesco« auf der Wiener Bühne. Caftelli rühmt ihr ein »tiefes, volltönendes Organ, körperliche Fülle, ein fprechendes Auge und Gemüth« nach, hat fie aber nur mehr als Darftellerin von Müttern im Gedächtnifs. 1804 verfchied Madame Noufeul plötzlich an einem Schlagfluffe; ihr Name hat in Wien nichts eingebüfst an feinem Klange.

. . . . . Ihr Gatte Johann oder Jofeph Noufeul fcheint fich in dem ihm zugewiefenen befcheidenen Rollenkreife nicht wohl befunden zu haben; er fchied 1781 vom Burgtheater, tauchte aber in der Saifon 1782—1783 mit einer eigenen, der »Noufeul'fchen«, Gefellfchaft im Kärntnerthor-



„Seht Ihr denn nicht hier?" IV. 11.



„In ein Nonnenklofter geh'!" III. 9.

Brockmann als Hamlet. Von D. Chodowiecky.

[1] In der »Berliner Theater- und Literatur-Zeitung« vom 3. October 1778 heifst es: »Madame Noufeul ift eines der glücklichften Theatergenies. Von Mutter Natur felbft zur Schaufpielerin beftimmt, konnte und mufste fie die gute Schaufpielerin werden, die fie ift. Sie hat die vortrefflichfte Bildung und das ausdruckfähigfte Geficht, ift ganz für Rollen gebaut, deren Charaktere Stolz, Herrfchfucht, Wurde und Majeftät find. Sie hat die biegfamfte, gefchmeidigfte, der mannigfachften Abänderung des Tones fähigfte Stimme; ihre Action ift gemäfsigt, fimpel und doch grofs . . . .«

[2] Das »Fach« wird folgendermafsen angegeben: »Königinnen-, Heldinnen-, Mütter- und Charakter-Rollen ernfter und komifcher Art, auch Liebhaberinnen des Mittelalters meift I. Claffe;« feit 1785 finden wir fie mehr in das ältere Fach gerückt.



Rofalia Marie Noufeul als Königin Elifabeth in Richard III. nach dem Gemälde von A. Hickel.

theater auf, welche fich aus der Jahn'fchen Truppe (nebft der Genficke'fchen) herausgebildet hatte. Noufeul triumphirte dort als Director über Genficke, ftellte fich aber auch als Schaufpieler in den Vordergrund. Ein Correfpondent von Schinks »Skizzen«, von deffen Unparteilichkeit übrigens Schink felbft nicht überzeugt ift, preift ihn geradezu überfchwänglich.[1] Thatfächlich erfcheint Noufeul 1800—1813 wieder als Mitglied des Burgtheaters . . . . . Etwas fpäter als das Ehepaar Noufeul trafen ein: Friedrich Schütz (geb. zu Strafsburg), den man als einen vorzüglichen Bonvivant und Chevalierfpieler rühmte[2] und zu den Stützen der norddeutfchen Schule zählte, Joh. Ernft Dauer aus Gotha (geb. zu Hildburghaufen), der das Gegentheil, minderfeine Rollen, fehr gut traf, namentlich aber im Singfpiel Geltung gewann, und (1782) Herr von Kronftein, ein beliebter Darfteller von »Franzofen, Stutzern und Glücksrittern«, über welche Sphäre fein Talent jedoch nicht hinausreichte. Zwei norddeutfche Gäfte von Ruf, Lambrecht und Borchers, drangen 1787 nicht durch.

Mittlerweile war ein neuer Stern, der herrlich neben jenen Brockmanns, der Sacco und Jaquets ftrahlen follte, aufgegangen: F. L. Schröder aus Hamburg zog in Wien ein und fchwor zu dem neuentfalteten kaiferlichen Theaterbanner. Das bedeutete die Krönung der Errungenfchaften Müllers, die Krönung des Reformwerks im Perfonal der Wiener Hofbühne, den entfchiedenften Sieg der fogenannten neuen künftlerifchen Schule, für welchen fchon fo wefentlich vorgearbeitet worden war. Es war bezeichnend für den Ehrgeiz Kaifer Jofephs, das Allerbefte an feinem Hoftheater zu befitzen, dafs er Hamburg nahezu aller feiner Theaterzierden beraubte, die ganze blühende Hamburger Kunft-Schule nach Wien überfetzte. Handelte es fich doch keineswegs um die Befetzung eines verwaiften Rollenfaches — im Gegentheil, Brockmann, Schröder und felbft Lange berührten

[1] »Herrn Noufeul kennen Sie. Seine ftarken Converfationsftücke haben wir mehr als einmal bewundert, fowie feine grofsen Einfichten in der theatr. Kunft und fein grofses Talent, gefchickte Schaufpieler zu bilden, weltkundig find. Noufeul hat feit München und Berlin noch grofse, grofse Fortfchritte gemacht. Er fpielt jetzt einige Rollen wirklich unvergleichlich. In feinem »gutherzigen Murrkopf« und im »Doctor Kant« (»Wiffenfchaft geht vor Schönheit«) fteht ihm felbft Schröder nach, fo wie fich keiner der Schaufpieler, die wir kennen, mit ihm als Fulgenzo in den »verliebten Zänkern« meffen darf. In Feinheit der Unterfcheidungen und der Nuancen werden ihm Wenige gleichkommen. Er hat eine der fchönften Figuren für die Charakterrollen, die man fehen kann. Edle Väter kleiden fein Ton und fein Geficht ungemein gut, fowie feine komifchen Alten meift zum Malen find. . . .« Dagegen heifst es in der »Berl. Th. u. Lit. Ztg.« (Bemerkungen über das Londoner, Parifer und Wr. Th.): »Noufeul wird nur feiner Frau wegen beibehalten, darf nur in den untergeordnetften Nebenrollen die Bühne betreten, weil er durch feine Aufführung fich fchon viele Verdriefslichkeiten zugezogen. In Converfationsftücken, wo es nicht auf das Edle ankommt, hat er nicht Seinesgleichen«. Zu diefen feltfamen Urtheilen tritt ziemlich allgemein fein Ruhm als ausgezeichneter »paedagogifcher Erzieher« junger Schaufpieler. Der Schaufpieler und Schriftfteller Ziegler, der wenige Jahre fpäter in den Burgtheaterverband trat, war fein Schüler.«

[2] »Schütz ift einer von unferen ausgezeichnet-guten Schaufpielern, ein grofser Freund der Natur (d. h. natürlichen Spiels), ein Künftler von Kopf und Studium.« Er hatte fich an franzöfifchen Muftern gebildet und in Hamburg unter Schröder feine deutfche Schule gemacht.« (Allg. Theater-Almanach vom J. 1782.) Vorfälle 1781.

fich in ihren Rollenkreifen vielfach; man durfte fich auf einen feltenen Wetteifer, vielleicht auch auf eine bewegte Rivalität gefafst machen. Schröder, damals im 36. Lebensjahre und in der Fülle feiner künftlerifchen Kraft ftehend, kam zunächft als Gaft im April 1780 nach Wien und betrat am 13. April als König Lear zum erften Male die Bretter der Burg. Wenige Monate vorher (29. Jänner) war das Trauerfpiel als Novität in Scene gegangen; Brockmann war der erfte Lear[1] gewefen, und nun follte ihm fein berühmter Hamburger Meifter und Rivale folgen. Wenn man von den ungeheuerlichften Anftrengungen und »Kabalen« fpricht, welche diefes Ereignis verhindern follten, fo ift feftzuftellen, dafs eben diefe Beiden ferne von Eiferfüchtelei waren, weil Jeder von ihnen die Kraft eines felbftändigen Könnens in fich fühlte und Brockmann überdies Schröder feine Entdeckung und Entfaltung dankte. Als den Urquell aller Wiener Theater-Kabalen bezeichnet man vielmehr die beiden Stephanies.[2] Schröder war gewarnt worden, als Lear die Bühne zu betreten, er wagte es und rifs auch die vorfätzlich Kühlen hin. Lange tobte der Beifall; aber Niemand hatte den Gaft von dem Banne des ftrengen Gefetzes gelöft, welches das Erfcheinen der Hoffchaufpieler verbot. »Man denkt nicht immer an Alles« fagte Kaunitz bei der Audienz, zu welcher er am nächften Tage Schröder einlud, »es hat mir für die Zufchauer wehe gethan, dafs Sie fich dem Bedürfnifs ihrer Bewunderung haben entziehen müffen. Auch ich habe dabei verloren. Sie hätten dem kaif. Befehl gehorchen und unferem Wohlwollen genügen, Sie hätten nicht die Bühne, aber meine Loge betreten und fich von ihr aus noch einmal zeigen können. Das ift nicht im Gefetz verboten.« Mit ftets gefteigertem Beifall fpielte Schröder u. A. den Harpagon im »Geizigen«, den Hamlet, den Effighändler, d'Orbaffon im »Hausvater« und Odoardo Galotti, zeigte fich alfo auf allen Gebieten feines vielfeitigen Könnens, das ihn vom virtuofen Scapin-Spieler aufwärts bis zu dem Ideal der edlen Darftellungsmanier, bis zum »Vater des deutfchen Schaufpiels« geführt hatte.[3] In dem Vergleich Schröders und Brockmanns in den beiden bedeutfamen Shakefpeare-Rollen lag noch ein ftarkes perfönliches Intereffe. Hatte man doch noch einen dritten Hamlet-Darfteller, den »heimifchen« Lange, zum Vergleich vor Augen! Es fpricht nicht fo fehr gegen das vielverläfterte Kunftverftändnifs Wiens, dafs es Raum für Alle und reichen Lohn für Alle hatte. Und dies genau zu derfelben Zeit, als die Hamburger Theaterherrlichkeit verfiel, als in Berlin Theophil Doebbelin und das deutfche Schaufpiel dem Untergange nahe und der Director glücklich war, als ihm eine königliche Stelle zur Verhütung »feines gänzlichen Ruins« erlaubte, die Schaufpiele mit wohlausgefuchten Stücken fortzufetzen! Man mufs fich diefen Contraft gegenwärtig halten, um zu erkennen, auf welche Höhe die Wiener Bühne in diefer Jofephinifchen Zeit erhoben



Mad. Noufeul als Lady Macbeth.

[1] Befetzung: Lear—Brockmann; Goneril—Madlle. Jaquet jun.; Regan—Mad. Gorini geb. Teutfcherin; Cordelia—Mad. Sacco; Albanien—Hr. Noufeul; Cornwall—Hr. Jauz; Gf. v. Kent—Hr. Stephanie d. jüng.; Gf. v. Glofter—Hr. Stephanie d. ält.; Edgar—Hr. Lange; Edmund—Dauer; Narr Hr. Weidmann.

[2] Nur nebenher erwähnen wir die Sage, Stephanie jun. habe Schröder feine Gaftfreundfchaft aufgedrungen, felbft aber angeblich geringfchätzige Äufserungen des Gaftes über die Wiener unter das Volk gebracht, um Stimmung gegen ihn zu machen. Den Lear habe er ihm nur deshalb als erfte Gaftrolle angerathen, weil Brockmann darin für unübertrefflich galt.

[3] Das Gaftfpielrepertoire brachte folgende Rollen: Lear, Oberft in »Henriette«, Effighändler, Vater Rode (rep.), Harpagon, Hamlet, Hausvater, Odoardo Galotti, Wefort im »Schmuck«, Athelftan, General im »Adjutant«.


Herr Böck und Herr Dauer als Clavigo und Carlos.

worden war. Auch dort erſchien Schröder, aber als Tröſter aus der Noth; hier als Gaſt an einer mit allen Mitteln glanzvoll ausgeſtatteten, blühenden Bühne, überſchüttet mit Äuſserungen der höchſten Volks- und Fürſtengunſt. Es iſt bezeichnend, daſs ſogar die greiſe Kaiſerin Maria Thereſia, ein halbes Jahr vor ihrem Tode, noch einmal ihre begrabene Theilnahme für das Theater wiedererweckte und Schröder bitten lieſs, ſein am 2. Mai beendetes Gaſtſpiel durch eine Rolle zu erweitern, mit welcher ſie — wie Graf Roſenberg dem Künſtler mittheilte — ihrer aus Preſsburg erwarteten Lieblingstochter Erzherzogin Marie Chriſtine (Gemalin des Herzogs Albert von Sachſen-Teſchen) ein beſonderes Vergnügen zu bereiten gedenke. Als Schröder zuſagte, beſchied ihn die Kaiſerin für den 7. Mai zu einer feierlichen Audienz und überhäufte ihn mit Kundgebungen von rührender Herzlichkeit. Sie bedauerte, daſs Geſundheit und Stimmung, welche ihr ſeit geraumer Zeit den Theaterbeſuch verwehrt, ſie auch des Vergnügens beraubt hätten, Schröder im Theater zu ſehen. Die Genugthuung jedoch, ſeine perſönliche Bekanntſchaft zu machen, könne ſie ſich nicht rauben laſſen und ihm für die Freude zu danken, die er ihren Kindern und den guten Wienern bereitet und ihrer lieben Tochter noch machen wolle. Alles erzähle ja von ihm, Alles rühme ihn. Zum Schluſs beſchenkte die Kaiſerin den Künſtler mit einem koſtbaren Ringe. »Schröder muſste ſeine ganze Gewalt zuſammennehmen«, ſchreibt ſein Biograph F. L. W. Meyer, »um die tiefe Regung des erſchütterten Gemüths nicht laut werden zu laſſen. Wen hätte eine ſolche wohlthätige Gewalt nicht hingeriſſen, wer hat ſich je Maria Thereſien genäht und in ihr der höchſten und ſchönſten Würde der Menſchheit, der Regentin und der Mutter, nicht gehuldigt!«

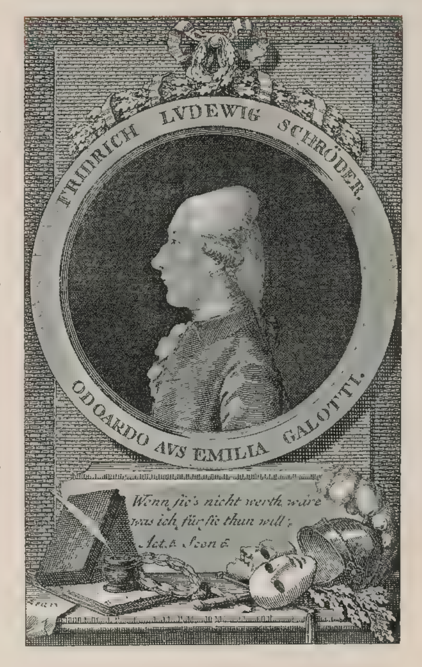

Madame Mecour, Herr Bock, H. Brandes als Francisca, Tellheim, u Werner.

Kaiſer Joſeph blieb nicht zurück mit den mündlichen und thätigen Bezeigungen ſeines Dankes und ſeiner Anerkennung. Die Theaterrechnungen ſagen: »Dem Schröder, Schauſpieler aus Hamburg, die wegen einiger im Nationaltheater geſpielter Gaſtrollen vom Kaiſer anbefohlene Remuneration von 200 kaiſerlichen Ducaten.« Das war für jene Tage ein ganz impoſantes Extrahonorar! Und daſs man in Wien nicht ſparte, als es galt, die Zierde Norddeutſchlands für Wien zu erobern, beweiſt die Thatſache, daſs Schröder und Frau eine gemeinſame Jahresgage von 4000 fl. zugeſprochen wurde, eine Ziffer, die bisher ganz unerhört war. Erhielt doch die groſse Sacco gerade damals nur einen Jahresgehalt von 1965 fl., eingerechnet 365 fl. d. h. 1 fl. pro Tag als »Lebensunterhalt« für ihren Gatten![1] Das Ehepaar trat ſein Engagement am 16. April 1781 an, Antrittsrollen waren die Agnes und Herzog Albert von Bayern in


XI

Fried. Wilh: Schütz

[1] Die übrigen Gagen des Schauſpielperſonals vertheilten ſich folgendermaſsen: Stephanie d. Ä. 1600 fl., Stephanie d. J. ſammt Gattin 2000 fl., Müller 1600, Bergopzoom 1700, Lang (e) 1400, Schütz 1200, Brockmann 1400, Jaquet 1000, Nouſeul und Gattin 2000, Weidmann 1000, Gottlieb und Frau 1248, Jautz 800, Stierle und Frau 1500, Bodenburg (für kleinere Rollen neuengagirt) 700, Kopfmüller 400; — Damen: Weidnerin 1660, Sacco 1665, Anna Maria Jaquet 1600, Cath. Jaquet 1200, Brockmannin 900, Güntherin (neuengagirte Naive) 1000, Defrainin 500, Comparſen à 60 fl., Summa (ohne Schröder) 1780—82, 33.024 fl. 20 kr.



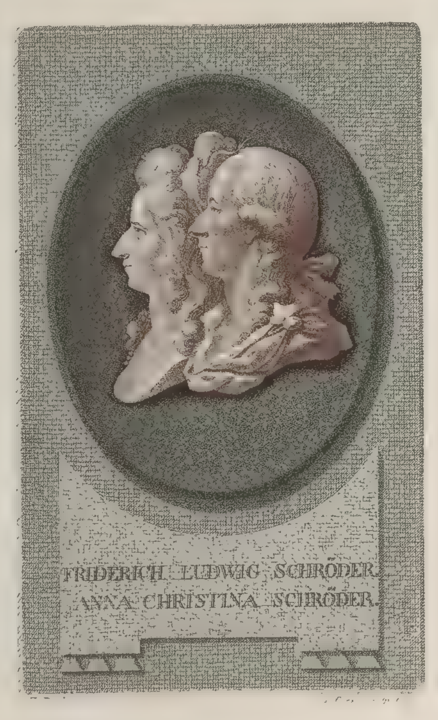
dem Trauerſpiel »Agnes Bernauerin« von Graf Döring. Als Rollenfach des Gatten bezeichnete man »erſte Helden, zärtliche, polternde Väter und feine komiſche Rollen«,[1] als das Fach der Gattin erſte Liebhaberinnen, junge Charakterrollen und einige zänkiſche Rollen. Madame Friedrike Sofie (Brachvogel ſchreibt Anna Chriſtiane) Schröder geb. Hart war am 9. November 1755 in Petersburg geboren und in der Wäſer'ſchen Truppe zur Tänzerin und Schauſpielerin gebildet, 1773 aber an Madame Ackermann nach Hamburg geſandt worden, wo das junge Mädchen trotz der grimmigen Kälte in leichter Sommertracht geſund eintraf und in einigen Pas de deux mit Schröder debutirte. Am 26. Juni desſelben Jahres ward ſie Schröders Frau und in einer äuſserſt glücklichen Ehe auch zu einer künſtleriſch hervorragenden Gefährtin herangezogen. Sie war ihm nicht ebenbürtig, aber ihm gleich als Schauſpielerin von Natürlichkeit und Einſicht.[2] Schink iſt geradezu hingeriſſen von ihrer Ophelia; ſie war auch die erſte und einzige deutſche Schauſpielerin, »die die Kühnheit hatte, die einzelnen Strophen aus den alten Balladen, die Shakeſpeare ſeiner Ophelia in den Mund legt, wirklich zu ſingen. Die Melodie, die ſie ſich dazu erfunden«, ſchwärmt Schink, »der einfache, dumpfe, verſtimmte Ton, mit dem ſie den Geſang vorträgt, haben eine fürchterlich groſse Wahrheit; ſie zerſchneiden das Herz bis auf ſeine kleinſten Fäſerchen und füllen die Augen mit groſsen, ſchweren Thränentropfen. . . . . .«

Der Eintritt Schröders bedeutete, das kann nicht genug betont werden, weit mehr als das Engagement eines neuen groſsen Künſtlers, nein, es bedeutete ein neues Programm. Denn in Schröder verkörperte ſich ſozuſagen der ganze Werdeproceſs der modernen, reinen und veredelten Bühne. Aus der echten Bohême emporgewachſen, hat er das Elend und den Schmutz der ärmſten Extemporantenbühne genoſſen und in jungen Jahren die halsbrecheriſchen Sprünge des Grotesk-Tanzes und der »Maſchinskomoedie« mit jener Verwegenheit geübt, die ihn ſogar einen Angriff gegen die Caſſa ſeines Stiefvaters Ackermann und ein Attentat mit entblöſstem Degen gegen den Tyrannen verſuchen lieſs. Den Ketten des Stockhauſes entſchlüpfte er auf die Bühne und wurde ein Genie der »Avertiſſements«, der improviſirten Ankündigungen, ein Stegreifkomödiant, der ſelbſt dem groſsen Bernardon imponirte.

[1] Das Gotha'ſche Taſchenbuch 1782 ſagt: Herr Schröder ſpielt auſser Bedientenrollen faſt in allen Gattungen, Madame Schröder junge Heldinnen, Liebhaberinnen und naive Mädchen.

[2] Der Hamburger Pamphletiſt, den wir ſchon einmal citirt (»Briefe über die Ackermann'ſche und Hamon'ſche Geſellſchaft»)« 1776 widmet Madame Schröder folgende reizende Worte: »Madame Schröder ſpielt Agneſen, einfältige Mädchen und hiezu iſt ſie von der Natur mit reichen Gaben ausgeſtattet. Sie iſt wohlgebildet und hat eine ſchöne Figur; manchem möchte dabei der Spruch des Fuchſes in der Fabel einfallen: »O ſchöner Kopf, ach hätteſt du Gehirn!« — In Schinks dramatiſchen Skizzen etc. (Wien 1783) findet ſich folgendes Urtheil über ihre Wilhelmine in Groſsmanns »Nicht mehr als ſechs Schüſſeln!« »Dieſe Schauſpielerin hat ein ganz eigenes Talent für Simplicität, für naive und unſchuldige Rollen; ſie ſpielt ſie umſo anziehender, je weniger ſie in das gemeine und grobbäuriſche fällt. In dieſen Rollen muſs ſie jedem gefallen, der für Wahrheit und Natur Gefühl hat. Aber das Fach, in das ſie ſich ſeit einiger Zeit mit Gewalt hineinwirft, die zärtlichen Liebhaberinnen, die Heldinnen, wilden Charaktere, Weltdamen ſind wahrlich ganz und gar ihr Fach nicht. Für dieſe Rollen iſt ihre Empfindung viel zu kalt und einförmig, ihre Stimme viel zu monoton und rauh, ihr Anſtand viel zu ungebildet. Leben, Feuer der Empfindung, Volubilität und Fortſtrömen der Sprache, feine Bewegung, Weltanſtand, Alles mangelt ihr für dieſes Fach. Sie iſt freilich in dieſen Rollen nicht unerträglich, aber ſie iſt doch auch nur zu leiden und ſchläfert mit all' ihrer Kunſt die Empfindung der Zuſchauer ein«.

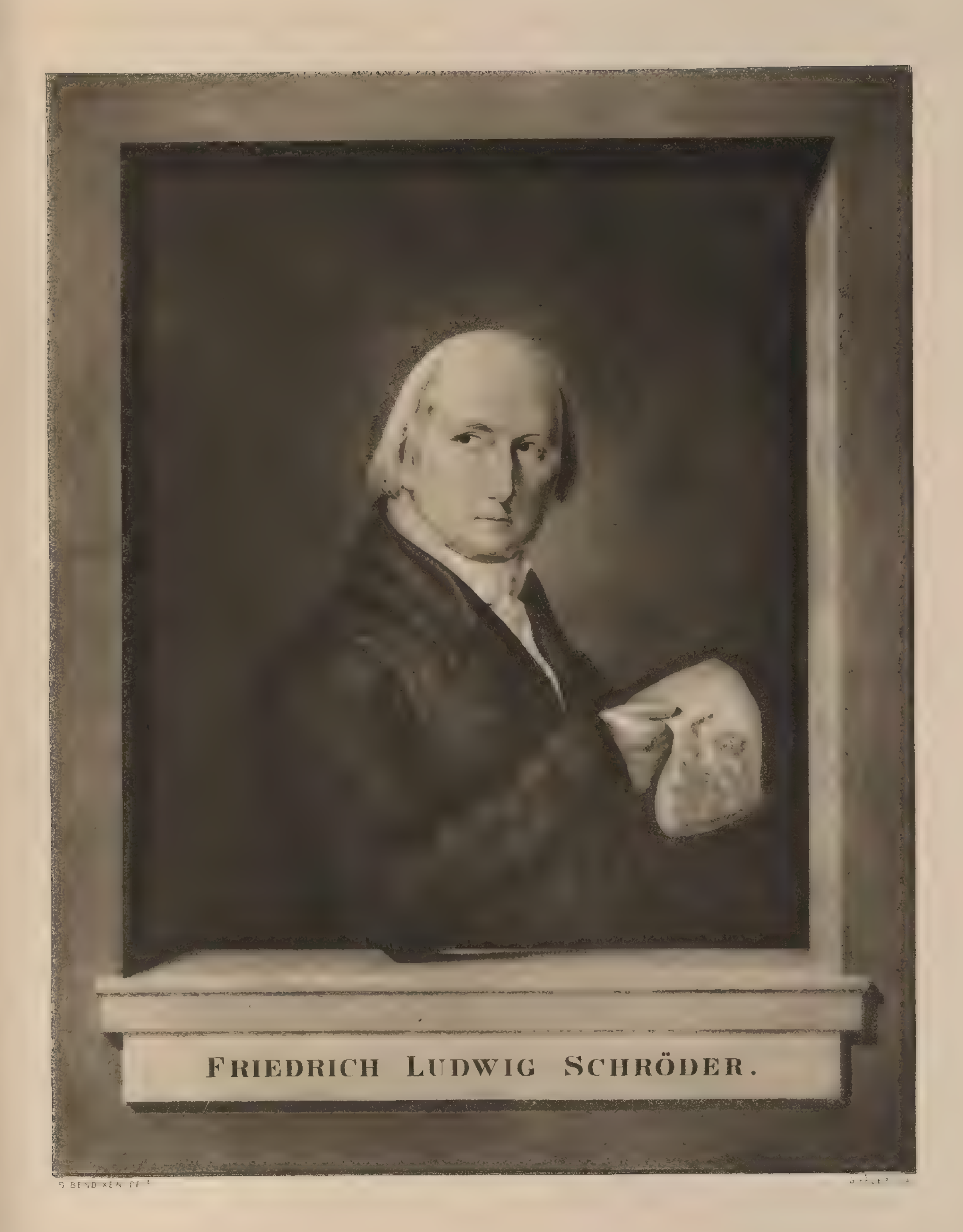
»Mordio Sakkerment«, rief der alte Luſtigmacher, »der Herr iſt ein Acteur; dagegen ſind die Anderen Lausbuben!« Ihm ging der »poetiſche« Athem nicht aus; kein Zungen-Schnalzen — das Aviſo zum Abbruch der tollen Poſſen — brachte ihn von der Bühne. Wie aber verwandelte ſich dieſer wilde Tollkopf, als ihn der Tod des Stiefvaters zum Chef der Ackermann'ſchen Direction erhob! Nun beugte ſich ſein überſtrömender Geiſt der Regel, der höheren Idee; er wurde Schauſpieler, Sänger, Regiſſeur, Lehrer, Dramaturg und Dichter. Derſelbe Künſtler, der in Raſtatt das Tambourin ſo groſsartig mit dem Fuſse ſchlug, daſs es dem Erbprinzen in der markgräflichen Loge an den Kopf flog, derſelbe Tänzer, dem kein »pas« zu ſchwer war, rang ſich von den Dienerrollen der alten Komödie zu den polternden Alten, zum Harpagon, Marinelli (Emilia Galotti), zum Carlos (Clavigo) empor; der wüſte Stegreifkomödiant von einſt wagte den kühnen Wurf, Goethes »Götz« auf die Hamburger Bühne zu bringen. Goethes »Stella«, Klingers »Zwillinge« und endlich Shakeſpeares »Hamlet« (20. Sept. 1776) in einer die Heufeld'ſche Verballhornung weit übertreffenden eigenen Bearbeitung folgten. Noch haftete den Claſſiker-Vorſtellungen Schröders das ſonderbare Beiwerk der alten Zeit an: »Emilia Galotti« war ohne das zierliche »Zuckerpuppenballet«, das die tragiſchen Eindrücke mildern muſste, nicht zu denken; »Clavigo« hatte das Schröder'ſche Ballet »Carneval in Venedig« mit einem vierfüſsigen und vierhändigen »dicken Herrn« und einem zahlreichen Rieſen- und Zwergen-Volk im Gefolge, und Schröder-Carlos tanzte darin den Pulcinell! Es kamen »Othello« mit Brockmann in der Titelrolle und Schröder als Jago, und Hamburg zitterte. Als Othello das Scheuſal Jago über den Kopf hieb, und die unter Jagos Barett verborgene Theaterblut-Blaſe platzte, gab es Ohnmachten über Ohnmachten, und »beglaubten Nachrichten zufolge war die frühzeitige miſsglückte Niederkunft mancher namhaften Hamburgerin die Folge dieſes übertragiſchen Trauerſpiels« — man muſste Gnade üben und Othello ſammt Desdemona das Leben ſchenken. Schröder hatte Nachſicht mit dem ſchwachnervigen Publicum, aber er arbeitete weiter. Sein Perſonal und ſein Repertoire wuchſen; Shakeſpeare wurde deſſen Schatz, Leſſing ſtellte ſeinen Philotas bei, Calderons »Alcalde de Zalamea« erſchien als »Amtmann Graumann« in Hamburg — 26 neue Stücke und 25 neue Rollen waren Schröders Gewinn in einem einzigen Jahre. Der koſtbarſte Gewinn aber, welcher der ganzen deutſchen Bühnenwelt aus Hamburg zuſtrömte, blieb Shakeſpeare in der Vollkraft ſeiner Wirkung. Von Pulcinell bis zu König Lear — ein weiter Weg! Und Schröder hat ihn als Schauſpieler, als Bühnenleiter in dreizehn Jahren zurückgelegt; er hat dieſen Doppeltriumph der Dichtung und Schauſpielkunſt errungen.



Wenn wir dies auch nur mit flüchtigem Blicke überſchauen, begreifen wir die hochgeſpannten Erwartungen, welche Wien, vor Allem die literariſche Gemeinde Wiens, an das Erſcheinen Schröders knüpfte. Schon waren die Beſten ſeiner Hamburger Getreuen mit wenig Ausnahmen nach Wien



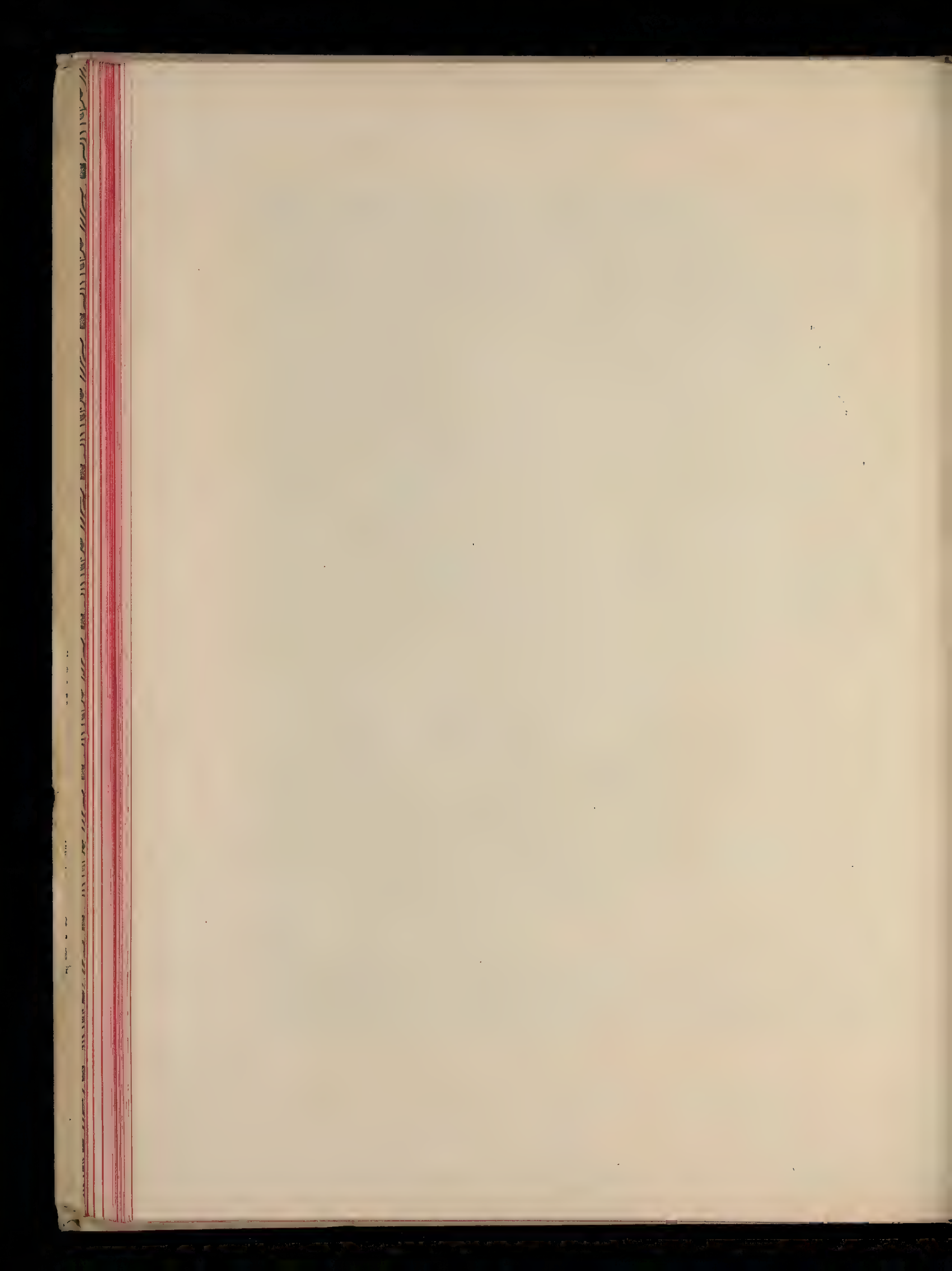




S. BENDIXEN [illegible]

[illegible] Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien

PHOTOGRAVURE R. PAULUSSEN WIEN





Coſtüm Schröders als Fallſtaff.

überſiedelt und hatten ihre Vereinigung mit den Beſten der Wiener Truppe vollzogen. Bezeichnend iſt es, daſs kurze Zeit nach dem Anbruche dieſer neuen Zeit der edlen Natürlichkeit in der Menſchendarſtellung zwei markante Typen der alten Schule vom Schauplatze verſchwanden: die manierirt-ſentimentale und pathetiſche Declamatrice Teutſcher und der grimme Böſewichter-Agent Bergopzoom. Die ſanfte Teutſcherin lief ohne Geräuſch in den Hafen der Ehe ein;[1] der »Bergopzoomer« ſchied nicht ohne einen geräuſchvollen, halb wehmüthigen, halb geharniſchten Proteſt gegen die neue Zeit, die über ihn, den mit dem erſten »Hervorrufe« der ganzen deutſchen Theaterwelt ausgezeichneten Acteur, den raffinirteſten Kenner des Effects, zur Tagesordnung überging.[2] »Die Gnade des Hofes« ruft er aus, »die Achtung der hohen Nobleſſe, die Nachſicht der Kenner und der Beifall des Publicums weckten den Neid und die hämiſche Miſsgunſt ſo ſtark, daſs mich die Mörder des Genies und der Talente ſolange drückten und neckten, bis ſie mich aus dem Schoſse des Vaterlandes hinwegſpielten.« Daran, daſs er ſich ſelbſt überlebt, vermochte der arme Bergopzoom allerdings nicht zu glauben; vielleicht waren ſeine Schwächen in der That von den »Neuen« übertrieben,[3] ſein Ruf ſchlechter als er ſelbſt. In den Rahmen der neuen Schule aber paſste er kaum mehr, und deshalb lieſs ihn auch der Kaiſer, der das Burgtheater als ein modernes Heim der Kunſt betrachtet und bewundert wiſſen wollte, fallen.

Als im Jahre 1781 hohe ruſſiſche und württembergiſche Gäſte nach Wien kamen, hatte — ſo berichten die Chroniſten — Seine Majeſtät die Gnade, den beſten Schauſpielern der Nationalbühne die Erlaubniſs zu ertheilen, ſich mit zwei ſelbſt zu wählenden Hauptrollen des Beifalles der erhabenen Herrſchaften würdig zu machen. Und Alle wählten;[4] aber nicht alle kamen dazu, ihre Rollen zu ſpielen,

[1] »Die Deutſcherin, Gehalt 1200 fl.« — heiſst es in den Hoftheaterrechnungen vom 25. März bis 29. Sept. 1780 — »mit Auszahlung einer 10monatlichen Gage bis Februar 1781 wegen Verehelichung entlaſſen«.

[2] »Bergopzooms letztes Wort an das Wiener Publicum. 12. Hornung 1782. »Ich mag hier der niederträchtigen Kunſtgriffe«, heiſst es in der merkwürdigen Publication, »durch die man mich in verſchiedenen auswärtigen Journalen im wahren Pasquillantentone herunterſetzte und meine Ehre vor der Welt zu brandmarken ſuchte, in denen die unverſchämte Frechheit ſtand, daſs mir die am Tage meines erſten Auftritts widerfahrene Ehre (des Hervorrufs) erkaufte Kabale geweſen ſei, nicht erwähnen . . . .« Er erzählte, wie man ſeinen alten Vertrag, der ihm im 3. und 5. Jahre eine freie Einnahme zuſicherte, einfach mit der Motivirung gebrochen habe, »Se. Maj. könne ohnehin mit einem Unterthan keinen Contract machen«, wie er in die 2. Claſſe der Schauſpieler geſetzt ward, ja nach der 3. Claſſe beſoldet worden wäre, wenn ihn nicht der Kaiſer ſelbſt in die 1. Claſſe zu ſetzen befohlen hätte. Seitdem aber hätten die Chicanen nicht geendet; Stephanie jun. ſei ſchlieſslich ſogar gezwungen worden, für ſeine öffentlichen Beleidigungen im Auftrage der k. k. n. ö. Regierung im Beiſein der Mitglieder des k. k. Nationaltheaters vor der löbl. Commiſſion öffentlich Abbitte zu thun. Als aber die Commiſſion ſeine Abdankung beſchloſs, hätte der Kaiſer dieſelbe widerrufen. Nachdem man ihn endlich bei einer feierlichen Gelegenheit, angeblich auf Befehl des Kaiſers, ſo weit zurückgeſetzt, daſs er öffentlich aus der Reihe der »erſten Schauſpieler« geſtrichen worden, nachdem »Brockmann ſo klein und hämiſch, ja komoediantiſch genug war«, gegen die neuen Mitglieder des Nat. Theaters öffentlich zu ſagen, daſs das Publicum mit ihm (Bergopzoom) unzufrieden ſei, daſs er ein Spott der Kinder zu werden anfinge und das Publicum längſt die Luſt verloren hätte, ihn anzuſehen, da habe er gebeten, entweder einige Jahre reiſen zu dürfen oder ſeine Entlaſſung zu erhalten. Die letztere wurde ihm bewilligt, nicht aber ſeine gerechten Forderungen für eingereichte Stücke, Garderobe u. ſ. w.«

[3] Devrient übernimmt im II. Bande ſeiner Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt die haarſträubendſten Schilderungen des Wiener Mimen. Bergopzoom iſt »eine verzerrte Copie des franzöſ. Schauſpielers Hederu, von dem er ſich in Straſsburg hatte abrichten laſſen; das rauhe Bellen ſeiner Zornesausbrüche, ſein ſchleichender, ſchneidender Ton des Haſſes, die Grimaſſen, Convulſionen ſeines Agirens« werden eingehend (nach Nicolai) beſchrieben. Stephanie sen. wird als ableiernder Nachahmer Lecain's mit ſchreiendem und heulendem Vortrag und übertriebenem Schnupftuchſpiel bezeichnet; übrigens wird auch Lange eine Überhäufung mit Accenten vorgeworfen. — Dagegen heiſst es im »Allg. Th. Alm. 1782«: »Daſs der allg. Beifall für Bergopzoom unbeſtochene Stimme des Publicums war, beweiſt die immer noch fortdauernde Anhänglichkeit des Publicums an ihn. Noch immer hat er dieſen allg. Beifall als Macbeth (von Stephanie), Douglas in »Percy«, Harold in »Athelſtan«, Alexander in »Codrus«, Mahomet (v. Voltaire) u. ſ. w. Sein Fach ſind Tyrannen, Helden, zärtl. und kom. Väter, Richter, Wirthe und die öſterr. Bauern.«

[4] Stephanie sen. den Lorenzo von Medici in Brandes' »Mediceern« und den alten Richter in »Wahrheit iſt gut Ding« von Schletter; Stephanie jun. den van Hoeft in den »Holländern«; Lang den Medon in »Codrus« und St. Albin im »Hausvater«; Weidmann den Bettelſtudenten und den Johannes im »Kobold« von Gotter, Bergopzoom den Fulgentio in den »verliebten Zänkern« und den »Zerſtreuten« von Régnault; Brockmann den Capacelli in »Natur und Liebe im Streit« und den Hamlet; Schröder den König Lear und Herzog Albert in »Agnes Bernauerin«; —

unter den Beiseitegestellten war Bergopzoom. »Dass die übrigen Rollen nicht auch gespielt wurden«, schreibt der Allg. Theater-Almanach, »daran mag einestheils der kurze Zeitraum und einestheils etwas Anderes schuld sein, was der Herausgeber wohl errathen könnte, aus Grossmuth aber nicht errathen will«. Also immer dieselbe mehr oder minder geheimnissvolle Klage über Mächte der Verneinung, welche sich damals wie zu allen Zeiten geltend machten! Von den Kräften, die dem Wiener Boden entsprossen und auch in Wien herangereift waren,[1] hatte übrigens Catharina Jaquet die höchste

Mad. Weidnerin die Gräfin Elisabeth in der »schönen Wienerin« und die Königin Elisabeth in »Gunst der Fürsten«; Mad. Adamberger die Miss Burton im »Landmädchen«; Mad. Stephanie die Laura im »öffentl. Geheimniss« und die Orsina in »Emilia Galotti«; Dlle. Cath. Jaquet die Elisabeth in »Richard III.« und Elwine in »Percy«; Mad. Sacco Gotters Medea und Brandes' Olivie, Mad. Nouseul die Sara Sampson und die Meta im »Loch an der Thür«; Mad. Schröder die Ariadne auf Naxos und die Lina v. Marin in den »Gefahren der Verführung«. — Gespielt wurden nur die durch den Druck kennbar gemachten Partien. Weidmann, Bergopzoom und Mad. Sacco kamen nicht zum Auftreten.

[1] Der Wr. Allg. Th. Alm. 1782 verzeichnet das Schauspiel-Personal folgendermassen: Präsident: Exc. Fr. Xav. d. h. r. Reichs-Graf v. Orsin u. Rosenberg, R. d. gold. Vliesses, Hr. der Herrsch. Haimburg, Thallenstein, Rosegg u. Unterliezen, Ihr. Röm. Kays. Maj. wirkl. G. R. — Oberdirector: Hr. Mich. Fr. Freih. v. Kienmayer, Ihr K. k. Maj. wirkl. Hofr. u. Obersthofmarschallischer Kanzleidir., des k. Steph. Ord. R. — Secr., Revisor u. Oeconomist: Hr. Joh. Thorwart. — Censur: Hr. Fr. C. v. Hägelin, k. k. Reg. Rath, Mitgl. d. k. k. Büchercensur-Hofcommission u. allg. Theatralcensor. — Medici: Hr. Jos. v. Quarini, k. k. San. Deput. u. Reg. Rath, Phys. im Barmh. Br. Spit., Hr. Jos. v. Oeppinger, Dr. Med. — Chirurgus: Hr. Jos. Heufeld. — Theatralausschuss: Hr. Stephanie d. Ä., Hr. Müller, Stephanie d. J., Lang, Brockmann. — Hr. Stephanie d. J. hat die Dir. über die Oper. — I. Die Herren des recit. Theaters nach dem Alter ihrer Aufnahme: Hr Carl Jaquet, seit 1760, im Trauersp. kl. Rollen, im Lustsp. 2. Alte, milit. Rollen u. niedrigkom. Bauern. Vorzüglichste Rollen: Paul Werner, Kauzer (Werber), Pumpf (Schneider u. Hose). — Christ. Gottl. Stephanie d. Ä. (seit 1760) im Tr. Helden u. Könige, edle u. zärtl. Väter, im Lustsp. launige Alte, feinere kom. Vater u. einige Char. R. (Codrus, Canut, Hermann, Minister u. A.); — Hr. J. H. Fr. Müller (seit 1760), seit 1773 bloss im Lustsp. (Just, Gf. Fixstern in der »schönen Wienerin«, Blinks in den »abged. Offizieren« u. s. w.); Pedanten, Charakter-Rollen und feinere komische Bediente sind sein bestimmtes Fach; — Hr. Joh. Chr. Gottlieb (seit 1760), niedrigkom. R., einige Bed., besonders aber Bauern: Nikkel in »Wölfe in der Heerde«, Schuster in »Wirthschafterin«, Jakkerl in den »Wildschützen«, Schulmeister Affenpreis (Findelkind) u. s. w.; — Hr. Gottl. Stephanie d. J. seit 1769, milit., rasche u. kom. Alte, Glanzrollen: Stornfels in »Olsbach«, General im »Adjutanten«, van der Hoeft in den »Holländern«; — Hr. Jos. Lang seit 1770, junge Helden u. feurige Liebh., Medon (Codrus), Essex, Theseus, Jason, Percy, St. Albin, Adolf (Loch in der Thür); — Hr. Dom. Jauz seit 1773, 2. u. 3. Alte im Tr. u. Lustsp., auch Vertraute; — Jos. Weidmann seit 1773, hoch- u. niedrigkom. Bed., Advocaten u. Notare, affectirte u. grimassirte Liebh., singt auch in Operetten, das Publicum beklatschte ihn am meisten als Bettelstudent, Kuhhirt, Klings (Loch i. d. Thür), Dr. Blasius (Lustlager) u. Vater Zep (Fassbinder); — Joh. Kopfmüller seit 1773, kl. Bed. u. Nebenr., seine brillanteste Rolle der Schneiderbub in »Schneider u. Hose«; — Joh. Bapt. Bergopzoom, zum 2. Male seit 1774 deb. als Rich. III. (s. oben); — Fr. X. Stierle, deb. in Wien 1777 als Hr. v. Milbach in »Schein betrügt«, 2. u. 3. Liebh., Bed. u. kl. Rollen (am besten als Stallmeister in Elfride, Gustav in Hamlet u. s. w.); — Fr. C. Brockmann (s. oben); — Hr. Joh. Dauer geb. zu Hildburghausen, deb. 1780 als Westindier, 2. Liebh., liederl. Burschen, schleichende, blöde, junge Herrchen, gesetzte Rollen, singt auch; beste Rollen: Hensen in »Oberamtmann u. die Soldaten«, Winter (Wahrheit ist gut Ding), Flerbach in Schröders »Testament«; — Friedr. Schütz, deb. 1780 als Carl (eifersücht. Ehefrau), Bonviv., Chevaliers. Carr. R. u. feine Bed. (Figaro im »Barbier«, der verlog. Bediente, Dichterling u. s. w.); — Jos. Ruprecht geb. z. Wien 1756, Aushilfsr. u. Oper; — Hr. Frankenberger ebenso; — Hr. Schmid deb. 1779, Riccaut u. s. w., eigentlich Oper; — Hr. Hofmann, geb. z. Wien, Nebenr. u. Oper; — Friedr. Günther geb. im Hohensteinischen, seit 1768 beim Th., seit 1780 in Wien, Oper, seltener im Sch.; — Hr. Ludw. Schröder seit 1780 (s. oben). — Die Damen: Mad. Christ. Fr. Weidnerin geb. zu Zittau 1731, beim Th. 1741, in Wien 1748, Königinnen, edle hochkom. u. affect. Mütter. »Fs wäre Thorheit, eine Rolle von ihr anzumerken, denn sie mag spielen, was sie will, das Publicum klatscht und bewundert«; — Mad. Maria Anna Gottlieb geb. zu Roswalde 1745, b. Th. 1763, in Wien 1765, Bauernweiber, Wirtinnen u. Nebenr. in Tr.; — Mad. Maria Anna Adamberger geb. Jaquet d. Ä., seit 1768; ihr ausgezeichnetes Fach sind: naive, schalkhafte u. laun. Rollen, unschuldige Landmädchen, Agnesen u. s. w., Roxelane in Solimann II., Henriette im »poet. Dorfjunker«, das Landmädchen u. A. sind allgemein bewunderte Rollen dieses Lieblings. — Mad. Ther. Brockmann, seit 1760, ging 1768 mit ihrem Manne nach Mainz, kehrte 1769 zurück, 2. kom. Mütter, Carr. Rollen 2. Gattung, Bauernweiber u. zänk. Rollen. (»Wirthschafterin«, »Alte« im »Lustlager«). — Mad. Maria



künftlerifche Stufe erklommen; fie war ein hellflammendes Geftirn, das zu rafch verlofch. Auch ihre Biographen klagen über blinde Unterdrückung diefes Genies; nur zu lange hatte man ihr die Afchenbrödel-Stellung der »unbedeutendften Soubretten, Vertrauten und Folgemädchen« zugewiefen. Ein Ausfchufsmitglied hatte fogar wegen conftatirter Talentlofigkeit ihre Entlaffung beantragt! Da fpielte fie die Elwine in »Percy« und machte geradezu Auffehen. Die Palmyra im »Mahomed«, die Ariadne auf Naxos, Elifabeth in »Richard III.«, Cleopatra in Ayrenhoff's, »Antonius und Cleopatra«, die Ophelia und eine Reihe von Glanzrollen in zeitgenöffifchen, feither vergeffenen Repertoireftücken folgten; als Orfina feffelte fie die Hofgefellfchaft in Schönbrunn. Sie wandte an jede ihrer Rollen tiefes Studium und frappirte durch eigenartige Züge; in Wien konnte man in den achtziger Jahren des vorigen Jahrhunderts den Scherz hören, es würde Mdlle Jaquet verboten werden, in ausgefprochen fchlechten Stücken zu fpielen, da fie auch das fchlechtefte zu retten im Stande fei. Man rühmte es ihr befonders nach, dafs fie aus eigenem Vermögen den Wienerifchen Anklang ihrer Sprache abgelegt und ihr fonft in der Höhe fchneidendes Organ mit Demofthenifcher Geduld erzogen habe. Sie und Mad. Schröder machten den Anachronismen in dem Damen-Coftüme auf der Wiener Bühne ein Ende; fie führte einen fiegreichen Krieg »gegen die Reifröcke, die fchweren Flitterftickereien, die ungeheuren Spiegeldiamanten, und imponirte nicht durch koftbare Pracht, fondern durch Correctheit, Eleganz und Gefchmack der Tracht. Was der Biograph und was die zeitgenöffifche Kritik über fie zu fagen weifs, zeigt fie als eine intereffante Frau von feltener Geifteskraft und feltenen Tugenden. »Ihr Wuchs war anfehnlich, ihr Gang edel und ftolz, die Gefichtszüge regelmäfsig und kräftig gezeichnet« — fo heifst es in ihrer Lebensfkizze. — »Durch die Entfernung der Schaubühne verjüngt, war es eine der reizendften Bildungen, mit einer Phyfiognomie voll Anmuth, Geift und Bedeutung. Ihre Gefinnungen erhoben fie über ihren Stand. Keiner Niedrigkeit fähig, war fie ebenfo unfähig, eine Erniedrigung zu ertragen . . . . Mit diefen Eigenfchaften ward fie in guten Häufern und Gefellfchaften nicht blofs mit Vergnügen aufgenommen, fondern auch gewünfcht. Hier war fie eben die Perfon von Erziehung und Weltton, die fie auf der Bühne fo unnachahmlich fpielte . . . Die Verleumdung



Anna Stephanie geb. Mika, im Tr. junge Heldinnen u. bösart. Weiber, Coquetten, junge, fchnipp. Damen u. verkleidete Frauenz., Gfin. Orfian, Cornelie de Carpi (Schinks Gianetta Montaldi), Mamfell Flick im Luftlager; — Dlle. Mar. Anna Defraine feit 1772, Vertraute im Tr., 2. Soubr. im Luftfp., Agnefen, Bauernmädchen; befte Rollen: Frl. Hannchen in der »fchönen Wienerin«, Philippine in »Gefchwind, eh's Jemand erfährt«, Dlle. Cath. Jaquet feit 1774 1. junge Held., junge trag. Liebh., feine Damen und feine launige Rollen, »man kann fie zu unferen feinften Actricen zählen« (f. oben); — Mad. Joh Sacco feit 1776 1. Held., zärtl. und fanfte Liebh., rührende Weiber, junge Mütter (f. oben); — Wilhelmine Stierle feit 1777, 1. Soubr. und einige naive Bauernmädchen (Chatharina im »Triumph der guten Frauen« und Rofel in den »Weibern«); — Mad. Rofalia Noufeul feit 1780, Königinnen, edle, zärtl. Mütter, feine Carr., Coquetten und Char. Liebh. »Kenner und Leute, die den Kopf auf dem rechten Fleck haben, verkennen in keiner diefer Rollen die grofse Künftlerin, fo wenig bedeutend auch manche fcheinen« (f. oben); — Mad. Dauer geb. zu Gotha, feit 1780, 2. und 3. Liebh. und Vertraute. — Dlle. Brenner geb. zu Wien, deb. 1780, junge Liebh., ungezogene, läppifche Dirnen, kl. Vertr. und Aushelfr. — Mad. Sophie Günther geb. Huberin geb. 1754, feit 1767 beim Th., feit 1779 in Wien, 1. Mädchen, fchalkh. Liebh., Coquetten, affect. Mädchen (Francisca in Minna, Philippine in »Gefchwind, eh's Jemand erfährt); — Mad. Fried. Sophie Schröderin feit 1781 (f. oben).

hat ſich nur furchtſam an ſie herangewagt, aber dennoch es nicht unverſucht gelaſſen, einen Schatten auf ihr Betragen zu werfen. Die ruhige Heiterkeit, mit der ſie von der Scene dieſes Lebens abtrat, ſtraft alle Verleumdung Lüge. Bei einer Schauſpielerin von ihren Vorzügen und bei einem Könige iſt ein Sterben ohne Gewiſſensbiſſe die Rechtfertigung des Lebens. Ihr Tod war die Folge einer ſchleichenden Abzehrung, welche ſie ſich zuzog, als ſie mit einem kleinen Fieber ſpielte, um für den Tag keine Unordnung zu machen. Sie betrat am 10. und 12. July 1785 als Baronin v. Schönhelm im »Ring« und Roſalie im »Sonderling« zum letzten Male die Bühne, dann leider nicht wieder. Der 30. Jänner 1786 war auch der letzte Tag ihres Lebens; der Lobſpruch, der auf ihren Grabſtein gehört, lautet: »Sie iſt unerſetzlich.«

Sonnenfels hat die Jaquet in einem längeren, ſehr gelehrten Gedicht als »Gräfin Salisbury« beſungen.[1] Ihre Ariadne und Eliſabeth in Richard III. haben gleichfalls Poeten in Verzückung gebracht, der Theateralmanach pro 1782 eröffnet ihr charakteriſtiſches Bild in der letzteren Rolle und als Ophelia kann Schink nur Mad. Schröder mit der Jaquet, »einer der vortrefflichſten Schauſpielerinnen, die das deutſche Theater je gehabt«, vergleichen. Dieſe Künſtlerin, die alte Weidnerin und Maria Anna Jaquet-Adamberger, Lange, Müller u. A. bildeten im Verein mit der Sacco und den neueingetroffenen Hamburgern in der That ein Enſemble, dem keine zweite deutſche Bühne ein beſſeres entgegenzuſetzen hatte. Wenn jemals, ſo muſste die Wiener Bühne im Stande ſein, das Höchſte zu vollbringen. Wir werden ſehen, ob ihre Thaten dieſen Kräften entſprachen.

[1] Die Schluſs-Strophen Sonnenfels' lauten: »Dich lobet ſchweigende Bewundrung mehr — Wann hinentzücket, durch Dein edles Spiel — Der Hörſaal ſich, zu athmen, kaum vergönnt — Wann hingeriſſen durch Dein wahres Spiel — Der Hörſaal, ſich vergeſſend, mit Dir fühlt, — Furcht, Wehmuth, Freude, Schrecken mit Dir theilt. — Doch Mädchen! Da liebkoſend die Natur — Mit ſolchen ſeltnen Gaben Dich geſchmückt — Der deutſchen Bühne Zierd' und Stolz zu ſeyn — Mit dieſen groſsen Gaben, dieſer Kunſt — Die ohne Vorbild Du Dir ſelber ſchufſt, — Iſt auch an Dich des Kenners Fordrung groſs — Gemeiner Schwingen höchſtes Steigen iſt — für Adlerſchwung kaum Mittelregion: — Die Sonne iſt ſein Ziel, das Deinige — Der höchſte Gipfel Deiner Kunſt; Nur dort — Wird Dir den unwelkbaren Kranz der Ruhm — Um Deinen Scheitel winden. Und erſtiegſt — Du nicht den Gipfel, o dann, wenn Du gleich — hoch über Deine Kunſtgefährten weg — Dich ſchwängſt, wärſt Du tief doch unter Dir — Und dem Talent, das die Natur Dir gab.« — Das Goth. Taſchenbuch 1783 publicirt eine Verzückung von Denis an die Sacco als Olivie einige Verſe für das Ganze: »Dir hat Natur und Kunſt, uns zu entzücken — Empfindung, Feuer, Ton, Geberden eingeprägt, — Olivie, wie unſer Herz Dir ſchlägt, — Wie beileidvoll, wie ſtarr wir auf Dich blicken, — Wie Dein Geſchöpf, die Thräne, flieſst! . . . . . . Sobald Du ſprichſt, ward ſtille Feier; heute — Wo oft des Pöbels Lärm das Trauerſpiel entweihte, — Nach dem Beſchluſs ſtieg: Sacco, Sacco vor!« aus dem Getöſe, laut und ſchmeichelnd an Dein Ohr. — Du kommſt; man jauchzt. Du beugſt Dich, Alles lauſchet: »Dankbarkeit, Entzücken, Vor Euch auszudrücken, Das vermögen Worte nicht. Mein Bemühn, Euch Allen Mehr noch zugefallen, Sey, trotz der Geſundheit, Dank und Pflicht« . . . . Du ſahſt's Melpomene; im Händeklatſchen rauſcht — Dir Antwort zu: Vortrefflich, aber, nein, — Trotz der Geſundheit.« Sacco, nein! — Eh' ſeltner ſollſt Du Geiſt und Herz erheben — Nur, Sacco, lang, lang, groſse Sacco, leben! — Du ſeltener? Mäſsigung, die mehr als Lobſpruch lehrt — Wie Wien Dich liebt, wie Wien Dich ehrt!«

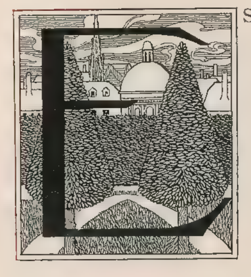




III.

DAS REPERTOIRE. DER EINFLUSS DES KAISERS. SCHRÖDERS KAMPF UND ABGANG.





ES war eine in Wien felbft erkannte und im »Reiche« fcharf genug gekennzeichnete Thatfache, dafs fich die Wiener Bühne des Kaifers, welche ja neben dem höfifchen Namen ebenfo ftolz den Namen eines »Nationaltheaters« führte, den Erfcheinungen, Strömungen und Errungenfchaften des geiftigen Lebens im deutfchen Volke noch immer in grofser Ängftlichkeit verfchlofs. Keine zweite Stadt des heiligen römifchen Reiches deutfcher Nation durfte fich eines fo regen Kunftlebens rühmen, und dennoch, welche Unfruchtbarkeit in der eigenen Production, welche Vernachläffigung und Nichtbeachtung, welcher Mifsbrauch der Errungenfchaften des deutfchen Auslands! »Wien ift in Abficht der Mannigfaltigkeit feiner Spectakel ein zweites Paris,« — fchreibt ein Beobachter vom Jahre 1783.[1] »Es hat feine Nationalbühne, fein Theater de la Foire, feine Boulevards wie Paris. Jetzt zählt Wien nicht mehr als fünf Theater: die Nationalbühne, die Noufeul'fche im Kärntnerthortheater, die Genficke'fche ebenda, die Marinelli'fche in der Leopoldftadt und die Wilhelmi'fche auf dem Neuftift . .« Und trotzdem, wie wenig fchöpferifches Leben! Wie gering war der Einflufs, der — im Gegenfatze zu Paris, dem wahrhaftigen Mittelpunkte des geiftigen Lebens der Nation — von Wien, der Refidenz eines grofsen kunftbegeifterten Monarchen auf das Reich ausftrömte! Es war das Verhängnifs Wiens, dafs es zumeift kleine Geifter waren, denen der grofse Geift des Kaifers gebot, und dafs felbft diefen Herrfcher befondere Verhältniffe in Wien und in feinen Staaten und Vorurtheile feltfamer Art gefangen hielten, fo dafs er trotz all' feiner warmen Impulfe, feiner fchöpferifchen Initiative, hemmend jenen Kräften entgegentrat, deren Bethätigung er fo dringend wünfchte. Im Jahre 1774 beklagte es Wieland, dafs die Schaufpiele in Wien »mehr durch ihren Inhalt als durch inneren Gehalt Aufmerkfamkeit erregten;« daran änderte fich in der befferen kaiferlichen Zeit zunächft noch wenig. Der Krebsfchaden des beengten, farblofen, unter der Höhe der Zeit ftehenden Wiener Repertoires war aber in der rein-perfönlichen Theaterpolitik der Schaufpieler-Verfammlung und jener Ausfchufs-Mitglieder zu fuchen, welche felbft als Autoren das ftärkfte materielle Intereffe daran hatten, das Repertoire zu beherrfchen und keinen Dichter oder Überfetzer durch die Pforte der Burg einzulaffen, der ihnen gefährlich werden konnte oder ihnen den Tribut der Verehrung weigerte.

[1] Dramatifche und andere Skizzen nebft Briefen über das Theaterwefen zu Wien, herausgegeben von Schink. Wien, gedruckt und verlegt in der Sonnleithner'fchen Buchhandlung 1783.

Als der Kaifer feinen treuen Müller auf Entdeckungsreifen nach Deutfchland fandte, fehlten dringende Weifungen für literarifche Erwerbungen ebenfowenig als die Aufträge für Neuengagements tüchtiger Künftlerkräfte. Müller hatte, wie wir wiffen, bei den hervorragendften literarifchen Perfönlichkeiten Deutfchlands vorgefprochen, wohlwollende Aufnahme gefunden und werthvolle Winke empfangen. Am 15. Februar 1777 veröffentlichte nun das Wiener Diarium einen Aufruf zur Einfendung von »Originalfchaufpielen für die deutfche Nation, Werken des ächten Genies, wo Natur und Kunft richtig verbunden find«.[1]

Diefe Lockung der Burgtheater-Regie mit der Zuficherung der »Einnahme des dritten Theaterabends ohne Abzug« für grofse Stücke und dem ebenfalls werthvollen Verfprechen einer »nachfichtsvollen Billigkeit von Seite der k. k. Cenfur« wirkte nicht. Wir bemerken keinen auffallenden Zudrang von »ächten Genies« zu dem Wiener Hof- und Nationaltheater. Zu grofs waren die hemmenden Einflüfse von officieller und nichtofficieller Seite gegen ein frifches, üppiges Emporblühen der literarifchen Production in der erften, der frei-republikanifchen Epoche des kaiferlichen Burgtheaters. Der »Verfammlung« oder dem Schaufpieler-Parlament fehlte aufser anderen Fähigkeiten ganz befonders die Eignung, ein mafsgebendes Urtheil über ein Dichtwerk zu fällen, fich von dem reinfchaufpielerifchen oder auch perfönlichen Standpunkt loszulöfen und über die engen Grenzen des eigenen Rollenkreifes hinauszublicken. Die Beifitzer diefes Tribunals, das über die Annahme von Stücken zu entfcheiden hatte, hätten — wie einer aus ihrer Mitte, der elegante Steigentefch, bei einer fpäteren Gelegenheit felbft betonte — »nicht nur eine einfeitige Routine oder einen blofsen Mechanismus, fondern auch literarifche Kenntniffe und eine gefunde, geprüfte Beurtheilungsgabe befitzen müffen«. Sollten das aber gelehrte Richter über Tod und Leben dramatifcher Autoren fein, welche es mitunter felbft kaum zu der Kunft des Lefens und Schreibens gebracht hatten? Und wie leicht waren die Republikaner des Burgtheaters durch ein gewichtiges Wort von aufsen zu beftimmen! Im Frühling 1777 fafst die »Verfammlung« den charakteriftifchen Befchlufs: ein Schaufpieler, der von einem Cavalier oder einer anderen hohen Standesperfon ein Stück bekomme, folle diefe nicht nennen, da »hiedurch die uns von Sr. Maj. ertheilte Freiheit in Annahme oder Verwerfung desfelben gekränkt würde.« Nur zu leicht, meint der Referent, könnte aus Furcht, fich die Ungnade eines Grofsen zuzuziehen, die Annahme eines Stückes votirt werden, wenn es auch derfelben unwerth wäre. Ein derartiges Stück folle dem Regiffeur übergeben und von diefem wie irgend ein anderes der Befchlufsfaffung unterbreitet werden. Ganz anders aber ftand die Sache, wenn jener hohe Cavalier Kaunitz hiefs; der Fürft überfandte dem Schaufpielerparlament fogar Novitäten mit den fertigen Befetzungsliften,[2] und fie galten als facrofanct.

[1] »Nachricht: Originalfchaufpiele für die deutfche Nation, Werke des ächten Genies, wo Natur und Kunft richtig verbunden find, und deren Verfaffer nicht regellos umherfchweifen, noch von willkührlichen Vorfchriften, fich im beften Dichterfluge hemmen laffen; Schaufpiele diefer Art gibt es noch immer fehr wenige; deren Anzahl vermehrt zu wiffen, ift ein Wunfch aller Freunde der deutfchen Nationalfchaubühne. Die kaiferl. königl. Theatral-Hofdirection will nunmehr durch öffentliche Erklärung alle dazu fähigen Geifter in Deutfchland ermuntern, der Nationalbühne Ruhm befördern zu helfen; und wenn fie für Wien gute brauchbare Originalfchaufpiele liefern wollen, fo follen fie zur Vergeltung folgendes erhalten: Für ein ungedrucktes Stück von gewöhnlicher Gröfse ganzer Schaufpiele, es fey ein Trauerfpiel oder Luftfpiel, die Einnahme, wie fie nach dem gefetzten Preife, am Abende der dritten Vorftellung baar eingeht, ohne den mindeften Abzug, ausgezahlt am nächftfolgenden Tage. Kleinere Stücke von Werth können um die Hälfte gefchätzt werden. Nur eine kleine Erinnerung, befonders für auswärtige Schriftfteller, deren Arbeiten uns beftimmt find: dafs ihr vornehmftes Augenmerk, unfer Publikum, hiefiger Ort, gegenwärtige Zeit feyn müffe. Was allgemein zu beachten, wäre wohl überflüfsig, hier anzuführen. Jeder Verfaffer kann übrigens verfichert feyn, dafs die Annahme oder Verwerfung feines Stückes, ohne zu hochgefpannte Kritik, nur in Rückficht auf unfer Theater und Publikum gefchehen foll; auch dafs die kaiferl. königl. Cenfur mit nachfichtsvoller Billigkeit ihren Ausfpruch zu thun gewohnt ift. An Stephanie den älteren, Regiffeur des Nationaltheaters, können die Manufcripte zugefandt werden, welcher allemal nach Monatsfrift, vom Tage des Empfangs an gerechnet, entweder die Annahme verfichern, oder das Manufcript zurückftellen wird. Wien, den 13. Hornung 1777.«

[2] Die Verfammlungsprotokolle notiren: Die 3 Zwillinge, ein Luftfpiel in 4 Aufzügen, wurde von Sr. fürftl. Gnaden dem Fürften von Kaunitz felbft mit feiner eigenen Hand befetzt und hergegeben mit der Hoffnung, dafs es diefen Carneval noch beftimmt gegeben werde. Die 3 Zanetto — Hr. Lange; Angelique — Mlle. Teutfcher; Geront — Stephanie d. j.; Eleonore — Mad. Stephanie; Frontin — Hr. Weidmann; Pietro — Hr. Müller; Argentius — Mlle. Jaquet d. ä.; und 2 Kellner — Gottlieb und Kopfmüller; Commiffar — Bergopzoomer; Schreiber — Kopfmüller; Gefreiter — Hr. Weiner; 1. und 2. Corporal — Hrn. Stierle und Jautz.

Wie zitterte aber die ganze Schauſpieler-Republik, wenn der Kaiſer ſelbſt mit einem energiſchen Wink ſeinen Einfluſs auf das Repertoire bekundete, wie tief beugte ſie ſich vor den Geboten der Cenſur! Daſs Kaiſer Joſeph II. bei ſeinen innigen, unmittelbaren Beziehungen zum Burgtheater wiederholt die Gelegenheit ergriff, beſtimmend oder hemmend auf das Repertoire »ſeines« Theaters einzuwirken, läſst ſich begreifen. Die Beweggründe für ſeine Entſchlieſsungen waren dabei mitunter ganz ſeltſamer Art. Klingers »Zwillinge« z. B. verbot Joſeph II. ſofort nach der erſten Vorſtellung, »weil darin zu viel gegen das vierte Gebot vorkomme, das er in Ehren halten müſſe«. Den Schauſpieler Lange, dem die Rolle des Guelpho einen groſsen Erfolg gebracht hatte, entſchädigte er durch Überlaſſung einer »Einnahme« und empfing ihn in beſonders gnädiger Audienz. Gebler gibt in ſeinen Briefen an Nicolai (2. Juli 1777) an, daſs der Kaiſer dieſes Stück, »wie überhaupt alle dergleichen gräſsliche, unſinnvolle Shakeſpeariſchen Nachäffungen künftighin auf dem Theater verboten habe.« Damit ſtimmt vollkommen das faſt gleichzeitige, vom 3. Juli 1777 datirte Verbot von »Romeo und Julie« mit folgender, die Maſsregel verallgemeinernden Motivirung:

»Ihro Majeſtät der Kaiſer wollen keine Stücke vorgeſtellt wiſſen, in welchen Leichenbegängniſſe, Kirchhöfe, Todtengrüfte und ſolche traurige Auftritte vorkommen. Unter dieſer Betrachtung bliebe alſo auch das Trauerſpiel Romeo und Julie auf immer verboten aufzuführen.« (Zuſchrift des Hofraths v. Kienmayer an die Regie, Archiv d. Gen. Int.)[1]

Nicht auſser Zuſammenhang mit dieſer kaiſerlichen Abneigung gegen das Unheimliche, Grauenhafte war wohl die Verdammung, welche Stephanie junior gegen ſein bekanntes Macbeth-Drama ausſprach; oder hatte ſich der Geſchmack binnen wenigen Jahren ſo gründlich zum Beſſeren gewendet, daſs ſich nun der Dichter ſeines Werkes ſchämte? Es war in der »Verſammlung« vom 22. October 1778, als Stephanie dieſen merkwürdigen Act der Selbſt-Verurtheilung mittelſt einer »Vorſtellung« an das Tribunal der Collegen erhob:

»Das Trauerſpiel »Macbeth« iſt von jenen Geburten, die mehr durch das Sonderbare als durch das Wahre wirken. Eine entfernte Geſchichte, deren Moral auf unſere Zeit nicht paſst, Geiſtererſcheinungen, überſpannte Charactere, mit einem Worte Puppenſpiel im Äuſseren, Helden- und Staats Action im Innern ſind die Beſtandtheile desſelben. Ein Theater wie das hieſige, dem keines in Anſehung der Verfaſſung in Europa gleicht, ſollte nie ſeine Zuflucht zu Stücken nehmen, wo Prunk oder Raritätenkram die Hauptſache ſind. Lautere, anwendbare Moral, mit der ſimpelſten Natur verſchwiſtert, ſind die ächten Beſtandtheile eines guten Stückes. Stücke von dieſer Gattung entſprechen am beſten der erhabenen Abſicht, durch das Theater Nutzen zu ſchaffen. Kein Unternehmen, deſſen erſte Frage nach Endigung des Stückes immer ſein muſs: wie viel Geld iſt eingekommen? kann ſolche zu ſeinem Haupt-Augenmerk machen, wohl aber das Nationaltheater. Der Allerhöchſte Hof, der hohe Adel und der lauterſte Theil des übrigen Publicums ſind die Zuſchauer desſelben. Dieſe verlangen gute, der Würde des Nationaltheaters entſprechende Stücke. Durch Raritäten werden nur den Seiten-Theatern die Zuſchauer ab- und herbeygelockt, kleine Triumphe für das Nationaltheater.« . . . »Ich verfertigte das Trauerſpiel »Macbeth«, um es an die Stelle des ehemaligen »ſteinernen Gaſtmals« am Allerſeelentage geben zu können, in den Zeiten der Entrepreneurs für den groſsen Haufen. Dieſe Zeiten ſind, Dank ſei es der weiſeſten Vorſicht unſeres groſsen Monarchen, vorbey. Ich halte es umſo eher für meine Schuldigkeit, die fernere Aufführung des Stückes mir zu verbitten, da es ſo ganz dem gereinigten Theater entgegen obgewaltet.« . . .

So ſtrenge Selbſtkritik übte der Schauſpieler, der allerdings auch anderen Dichtern gegenüber kräftig Schere, Rothſtift und Richtbeil ſchwang. Er richtete ſeine eigene Vergangenheit hin, um ſich ganz als neuer Menſch, als moderner Schauſpieler des Kaiſers zu erklären. Die Abneigung des Kaiſers gegen das Trauerſpiel überhaupt war notoriſch. In ſeinem Gutachten über die an der Theaterverfaſſung vorzunehmenden Änderungen klagt Lange darüber, daſs ſich »die meiſten Verſammlungsmitglieder ſcheuen, Trauerſpiele, ſowohl alte, als neue, anzunehmen und aufzuführen, weil Ihro (Seine) Majeſtät kein Wohlgefallen daran fänden«. . . . »und doch«, fügt der Schauſpieler hinzu, »haben wir nicht den geringſten Wink darüber von der oberſten Hofdirection erhalten!« Der deutliche Wink gegen »Romeo und Julie« war indes ſchon wenige Monate vorher erfolgt; die beiden Stephanie, welche ſtets im unmittelbaren Rapport mit der Hofdirection ſtanden, mögen wohl auch über die bei Hofe herrſchende Richtung orientirt geweſen ſein und wuſsten ſich darnach zu richten. Man begreift es vollkommen, daſs ſolche Winke von hoher Stelle, eine ſolche noch

[1] Gloſſy (»Zur Geſchichte der Wiener Theatercenſur«) ſchreibt dieſes Verbot der Kaiſerin Maria Thereſia zu. Sollte es auch von dieſer Seite angeregt worden ſein?

weitergehende Befchränkung des aufführbaren Materials die gleichzeitigen Bemühungen zur Erweiterung des Repertoires bedenklich paralyfirten. Im Jahre 1778 weift die »Verfammlung« ein Schaufpiel »Sophie« mit der Motivirung ab, dafs »vermöge allerhöchftem Befehl kein Stück zu erlauben wäre, in welchem individuelle Beziehungen auf die allerhöchften Perfonen vorkommen und weil es laut Acten vom hiefigen Stadtgericht mit diefem Stück eine folche Bewandtnifs hat«. Oft kehrt in den Voten der fogenannten Verfammlung und in den (im Wiener Intendanz-Archiv gefammelten) Referaten des Regieausfchuffes der Hinweis auf die vollkommene Abneigung des Kaifers gegen jene dramatifchen Werke wieder, welche das Gepräge der Sturm- und Drang-Periode trugen und in der Bethätigung wilder Kraftgenialität, in der Anhäufung lärmender und blutiger Thaten, in der Zügellofigkeit der Scenenführung und der Rohheit der Sprache Schauerliches leifteten. In dem Referate über eines jener »militärifchen Dramen«, welche das Glück des Möller'fchen Soldatendramas »Der Graf von Waltron« hervorgebracht hatte, »General Schlensheim«, bemerkt Brockmann (1783): »Ich bin weit entfernt, diefes Stück vorzufchlagen, da der oft wiederholte und neuerlich noch gefchärfte Befehl Sr. Majeftät es uns zur Pflicht macht, dafs das Theater nicht mit folchen, fich nur mit Lärmen und Spectakel auszeichnenden Stücken beladen und damit der Gefchmack des Publicums noch mehr verderbt werde.« In der Befprechung eines eingereichten Dramas »Kaifer Carl III. genannt der Dicke« bemerkt Stephanie fen., das Stück könne fchon feines Inhalts wegen nicht auf die Bühne eines k. k. Hoftheaters gebracht werden. Auch gebe fich der Verfaffer zu fehr als Nachahmer Shakefpeare's und einiger deutfcher Originaldichter neuerer Art; »wenn er feinem eigenen Genie folgen, das gute Theater und die Natur ftudieren würde, fo könnte er wohl in Zukunft etwas Vollkommenes liefern«. Als nach einiger Zeit »Carl der Dicke« trotzdem wieder eingereicht wird, thut Stephanie jun. folgenden charakteriftifchen Ausfpruch:

»Die Sucht, Begebenheiten aus der teutfchen Gefchichte nach Shakefpeare's Manier für das Theater zu bearbeiten, verurfacht feit einigen Jahren die Armuth an guten, brauchbaren Originalen. Diefe Manier ift freilich die leichtefte, fich zum Dichter zu machen, aber zugleich die nachtheiligfte für den Gefchmack. Man fieht zur Genüge, dafs hiedurch der Werth guter, regelmäfsiger Stücke immer mehr und mehr fällt, und beffer wäre es für das Theater gewefen, man hätte diefe ungeheuere Manier unter dem Moofe ruhen laffen.«

Ein fünfactiges Trauerfpiel »Cosmus II. Herzog von Florenz« wird, weil es im Stoff »Julius von Tarent« und den »Zwillingen« ähnelt, fofort abgelehnt. Stephanie fen. begreift gar nicht, wie ein Autor noch »klingerifcher« fein konnte, indem er abfcheuliche Höllenfürften und Teufelsbilder in Callot's grotesker Manier darftelle. Das Congrève'fche Trauerfpiel »Liebe und Hafs unter den Königen«, das für Wien nach der Schlegel'fchen Bearbeitung nochmals bearbeitet worden war, charakterifirt der jüngere Stephanie als ein »Stück voll Mord, Rache und fchändlicher Liebe, das unmöglich andere Empfindungen als Ekel und Abfcheu erregen könne«. Die Tragödie »Hermine und Palmira« findet nachftehendes Todesurtheil:

»Ein Gewebe von Unfinn und Unwahrfcheinlichkeiten, eine Schmiererei ohne Kopf und ein Gewäfch ohne Hirn; kein einziger auffallender, durchdachter oder ausgeführter Charakter, eine matte, kraftlofe, pöbelhafte Sprache, mit einem Worte, eine Arbeit für den Käfeftecher. Sollte der Hr. Autor appelliren, fo brauche ich keine andere Rechtfertigung als die Production diefer Mifsgeburt.« Das Luftfpiel »Der Magnetismus« ekelt den Referenten derart an, dafs er nicht einmal ein Pröbchen diefes Unfinns zu geben wagt. Ein Luftfpiel »Der grofsmüthige Fürft oder der feltfame Gaft« wird als das abgefchmacktefte Stück, das je dagewefen, gefchildert. Der grofsmüthige Fürft verfchenkt an einem Tage 2,145,360 fl., eine Kammerjungfer erhält 4760 fl. für ein Glas Waffer; der Fürft gehört unter Curatel, klagen die Referenten. Einem Luftfpiel »Die Schaufpieler« widmet Brockmann ein kurzes Vernichtungswort: »Es ift nicht möglich, diefes Ding ohne Ekel und Unwillen durchzulefen. Glauben Sie mir auf mein Wort, dafs das Leopoldftädter Theater, fo wenig lecker es fonft in der Wahl feiner Stücke ift, fich doch fchämen würde, diefes von einem Schaufpieler gefchriebene Stück aufzuführen.« Aber auch mit Emanuel Schikaneder, dem Gebieter des Theaters a. d. Wien, der dem Burgtheater ein Schaufpiel »Gift und Gegengift« einreicht, geht man nicht fanfter um. Stephanie fagt: »Herr Schikaneder hat Alles, was nur Lärm machen kann, als da ift: Ins Gewehr rufen, einen Marfch mit Trommeln und Pfeifen, Tafelmufik, Verwundung, entblöfste Degen, Ohnmachten, zerftreute Haare, Verkleidungen, Pofthörner und Aufruhr, in diefes Unding gebracht, das wohl fchwerlich auf einer anderen als feiner eigenen Bühne aufgeführt werden wird. Seine Perfonen, die doch aus der feinen Gefellfchaft fein follen, handeln und fprechen pöbelhaft.«

Recht fchön geht es in einem von dem ehrwürdigen Pfarrvicarius Jofeph Weißbacher zu Lauffen eingereichten Schaufpiel »Bona oder Die Dankbarkeit« zu. Eine Scenenprobe:

Montaldo: Ihre Liebe fchwellet Mücken zu Elephanten auf.

Ifabella: Und Ihr Hafs fäuget Elephanten aus, dafs fie Mücken werden.

König: Derjenige hat keine giftige Nachtluft zu fürchten, welcher dem Geftanke erwürgeter Leichname trotzen darf, die auf dem fchaudernden Schlachtfelde über einander faulen.

Gräfin: Der Mann, der für feinen König wie ein winniger Tiger focht, dem man die Jungen von feinen angefchwollenen Brüften raubete! (Stöfst Bona mit dem Fufse weg.) Packe dich, falfche Schlange: dein Mund vergiftet ärger als Tarantella! Ha, zittere! Du mufst meine Rache fühlen — nicht Tigerrache, Weiberrache.

Montaldo: Der Himmel ift zu gewiffenhaft und aufrichtig. Er fegnet nicht Anfchläge, welche durch Lügen zufammengewebet find.

Bona: Es wundert mich, dafs noch ein reiner Dampf aus einer fo ftinkenden Pfütze auffteigen mag.

König: Du haft einen Canal zu meinem Herzen gegraben, den ich nicht mehr abzuleiten weifs.

Bona: Ich erröthe über meine Worte nicht.

König auf die Gräfin: Entfernet diefes Aas von meinem Angefichte!

Gräfin: Geniefse nunmehr die Früchte deiner iscariotifchen Abfichten: Mir foll diefer Dolch, der von der Bruft meiner Feindin abglitfchte, meine Schande in meinem eigenen Blute abfpülen.

Ähnliche Scenen zeigt das Trauerfpiel »Der Vermählungstag«: ein Sohn, der feinen Vater als Gatten der eigenen Braut wiederfindet; wüthender Dialog voll von nicht wiederzugebenden Flüchen, Tod aller Betheiligten. Diefe Verdammungsurtheile find umfo begreiflicher, als die Originale, die typifchen und bahnbrechenden Werke jener Zeit der literarifchen und politifchen Gährung den Weg auf die Wiener Bühne nicht oder mit aufserordentlicher Verfpätung fanden, die Nachahmungen aber gewöhnlich das Geniale durch Ungeheuerlichkeit, Brutalität, Blutdurft und Regellofigkeit zu erfetzen ftrebten. In der Beurtheilung einer Wertheriade »Der Seelenverkäufer« ruft Brockmann:

»Wieder eines von den Producten, womit feit Werthers Erfcheinung das liebe Deutfchland bis zum Ekel überhäuft wird. Selbftgefpräche voll feelenfchmeizender Wonnegefühle, Haranguen an den lieben Mond, den ftummen, füfsen Vertrauten qualvoller Liebe, ein paar Ausfälle gegen die ftumpfen Alltagsgefchöpfe, die nicht fühlen, edle Selbftftändigkeit nicht erfaffen können in ftürmendem Drange, mit allmächtiger Schnellkraft u. f. w. Schwärmerifcher Unfinn auf der einen, Plattitüden auf der anderen Seite find die Ingredienzen, woraus gegenwärtiges Stück wie die meiften diefer Art beftehet. Das leidige Wertherfieber hört (dem Schutzgeifte des befferen Gefchmacks fei es gedankt) nach und nach auf zu toben, und die Zeit ift faft vorbey, wo derlei fogenannte Genieerfcheinungen Alt und Jung bezauberten . . . .«

Aus einem Trauerfpiel »Francesca da Rimini« theilt das Referatprotokoll (1779) folgendes charakteriftifches Textpröbchen mit:

Lanzilotto flucht: »Die Erde verdorre, wo ich hintrete, das Tageslicht werde ein grauer Nebel, du, Mond, verfinftere dich vor meinem Anfchauen, von deinem Haare, Nacht, tropfe Gift ftatt Thau auf die Pflanzen, die ich berühre, mein Athem ftinke, mein Blick tödte, Natur, kehre deine Scheußlichkeit heraus!« — Und ein Blümchen aus dem »verliebten Tagebuch« der Francesca: »Ach, nicht wie der kleine Bach gefchwätzig, fondern wie der tiefe Strom ftill und majeftatifch hinfliefset, fo ift meine Liebe. Aber auch wie der braufende Waldftrom ift, den häufiger Regen und fchmelzender Schnee von den Bergen fchwellt, dafs er austritt und Felfenftücke vom Grunde hebt und eingewurzelte Eichen mit fortreifst, fo ift fie, wenn fie nächtlicherweile mich oft ergreift, in diefem Bufen gährt, in Seufzern ausftöhnt, in Thränen fortftrömt und mich ungeftüm in meinem Bette herumwirft; die Schwanfedern find harte Kiefel und meine Lenden liegen fich wund auf der harten Leinwand . . . .«

Hiftorifche Tragödien, für welche Goethe's »Götz von Berlichingen« den Weg gewiefen, können der Abweifung ficher fein. Darunter waren Dramen nachftehender Titel: »Wenzeslaus, Kaifer der Deutfchen und König der Böhmen«, »Ludwig der Strenge«, »Gottfried von Bouillon«, »Hedwigis von Wefsenwang« (nach Corneille's »Cid« unter Anwendung auf die zweite Belagerung Wiens verfafst), »Der Tyrann in den fieben Thürmen«. Ein Trauerfpiel »Der Königsmord« wird »trotz mehrerer Schönheiten feiner Schwärze willen« von der Annahme ausgefchloffen. Zu einer fehr protegirten Tragödie »Ataliba«, welche Pizzaro zu rechtfertigen und alle Greuel einem habfüchtigen und fanatifchen Mönche aufzulaften fucht, bemerkt der Referent: »Wer Robertfons und Russels Gefchichte Amerikas gelefen hat, wird fich nur mit Ekel durch diefes Schaufpiel durcharbeiten können, das das völlige Gepräge einer Haupt- und Staatsaction trägt . . . .«. Ein Schaufpiel »Wallerbeck und die Brüder« findet Stephanie fen. fehr gut und von grofser Wirkung für jede Bühne, die es geben darf, doch erfcheint es ihm unfchicklich, dafs der König felbft in dem Stücke auftritt und dafs faft alles vor ihm vorgeht. Für das Wiener Theater fei es nichts, »theils wegen der abfcheulichen Schanddirne nebft ihrem K. . . , theils wegen der Schwärze vieler einzelner Züge und faft des ganzen Gemäldes«. Die von weltenftürmenden Söhnen der Zeit erhobenen flammenden Protefte gegen bekannte Mifsftände an kleinen

Fürftenhöfen, gegen focialen und politifchen Druck wurden von zahllofen Stümpern zu den unglaublichften, in kraftgenialifcher Rohheit grofsen Nachahmungen mifsbraucht. Eine Probe gibt das Referatprotokoll vom Jahre 1779 aus der fünfactigen Komödie »Der Schwur«:

»Der Stoff ift einfach eckelhaft: Ein Graf ift feft überzeugt davon, dafs all' feine Vorfahren und er felbft Hahnreis gewefen, und nimmt feinem Sohne einen Eid ab, fich niemals zu vermählen. Trotzdem ift der junge Graf auf dem beften Wege dazu mit einer jungen Witwe, als der Papa ihm hart ins Gewiffen redet. »Die Hahnreifchaft«, fagt der Edle, »ift fchuld daran, dafs unfer Gefchlecht nicht fo hinaufgekommen ift, wie es zu hoffen war; dadurch kam eine fremde Mifchung, eine Säure in unfer Geblüt und dann fafsen die alten Kerls auf den Gütern und nahmen fich's zu Herzen.« Diefe Philofophie hält den »alten Kerl« nicht ab, felbft dem Sohne die fchöne Witwe wegzufchnappen. »Ich gebe mich für dich zum Opfer hin. Ich bin dies Elend fchon gewohnt, bin auf alles gefafst, hab's ertragen, und werd's ertragen lernen.« Und fo gefchieht es, die neue Gräfin betrügt den Gatten fofort mit einem 15 jährigen Burfchen. Damit fchliefst das Stück. »Die Sprache beweift«, fagt Stephanie jun., »dafs es aus der Feder eines unferer rohen Kraftgenies ift, die die Bühne gern zum B . . . . ll - Spiegel machen möchten. Ich bin überzeugt, dafs kein Theater, wo nur noch ein Funke von Sittlichkeit ift, diefes H . . . . jägerproduct aufführen wird.« Aus einem Originaldrama »Der Monarch« pflückt Brockmann folgendes Stylblümchen: »Er beelendet mich. Die ganze Stadt ift fagungsvoll: nicht von Freudenfchüfsen, von Trauerknällen nur foll fein Thron erfchüttert fein. Unfere Gräfinnen fchnauben nach bethronter Liebe hinauf. Nur einen Uhrpunkt überheben fie mich der Noth . . . .« Dergleichen findet man auf jeder Seite, aber mich ekelt, über dies Unding ein Wort mehr zu fchreiben.« — Über ein Luftfpiel »Kuppelei thut felten gut« gibt Brockmann folgendes Todesurtheil ab: »Der Autor wäre wohlmögend zu erfuchen, ehrliche Leute in Zukunft mit fo unfinnigem Zeug zu verfchonen und ihnen nicht eine Zeit abzuftehlen, die fie nothwendigeren Dingen als der Lefung feines Gefchmieres widmen müffen.« Ein einactiges Schaufpiel des merkwürdigen Titels »Ferdinand und Luife« nennt Schröder »ein Gewebe des abfcheulichften Unfinns«. In einem Luftfpiel »Charlotte von Freiburg« oder »Das Winterquartier der Hufaren« bemerkt Brockmann eine auffallende Ähnlichkeit mit Goethes »Clavigo«, Goethes Wortfugung fogar, nur kein Fünkchen von Goethens Geift. In dem Luftfpiel »Der Beruf« oder »Die fpanifche Kloftercandidatin« findet Schröder die befte Sprache, die er feit einem Jahre von Wiener Autoren gelefen habe, bezweifelt aber, ob eine Handlung, welche eine Kloftercandidatin in eine Liebesaffaire verwickelt zeigt, für Wien paffend fei.

Wenn man glaubt, Jofeph II., deffen Machtwort fo viele geiftliche Ordenshäufer vernichtet hatte, wäre antikirchlichen Theaterftoffen geneigt gewefen, dann befindet man fich überhaupt im Irrthum. Als man das Schaufpiel »Lucinde«, das den Kaifer wegen jener Mafsregeln pries, einreichte, war Müller, ein ziemlich genauer Kenner der kaiferlichen Intentionen, gegen die Aufführung, »weil Handlungen des Landesfürften in Religionsfachen nicht auf die Bühne gebracht werden follten«. Gotters »Marianne« (nach der »Melanie« des La Harpe), die fchon entfprechend gemildert war, wurde von Stephanie abgelehnt, da ihre Aufführung »gerade jetzt, wo fo viele Brofchüren gegen Geiftliche und Kirchenbräuche erfcheinen, am unfchicklichften wäre«. Wenn der Kaifer jedem antikirchlichen Stücke entfchieden widerftrebte, fo hat ihn Schink (1782, Dramatifche Fragmente) richtig verftanden: »Der Haufe des Volkes war zu weit zurück, um aus der Darftellung des Unwürdigen, Verächtlichen, Lafterhaften einzelner Glieder des geiftlichen Standes nicht Verachtung für den ganzen geiftlichen Stand und aus diefer Verachtung für das, was fie lehren, für die Religion felbft, zu folgern.«

In diefem Sinne wirkte auch der vom Kaifer (nach der Enthebung Sonnenfels') ernannte Cenfor, Regierungsrath Franz Carl Hägelin, einer der bekannteften jener »aufklärenden« Geifter, welche aus der Therefianifchen in die Jofephinifche übergegangen waren und nun noch thatkräftiger namentlich für die Hebung des Volksfchulwefens, aber auch für die Läuterung des Gefchmacks, für die Entfaltung der in Öfterreich fchlummernden Kräfte wirkten. Ein geborener Vorderöfterreicher (geb. 1735 zu Freiburg i. Br.), hatte er in Halle bei Wolf Philofophie, Mathematik und Naturlehre ftudirt, war durch FML. v. Kleinholt für den Staatsdienft empfohlen worden, hatte vorwiegend auf dem Gebiete des Cultus und Unterrichts reformirend gewirkt und grofse Ideen über die Entwicklung des Schulwefens, der deutfchen Sprache und Wiffenfchaft für die Zukunft Öfterreichs entwickelt. Jede antikirchliche Thätigkeit lag Hägelin fern, er fchrieb fogar eine Überfetzung des Werkes »Über die Wahrheit der katholifchen Religion« von Canonicus Grostefte in Orleans, die der Erzbifchof von Wien in einem Hirtenbrief empfahl, und mufste wegen feiner ftreng-katholifchen und antiproteftantifchen Gefinnung zur Mäfsigung ermahnt werden. Dies hinderte durchaus nicht, dafs er ftets für eine vernünftige Aufklärung eintrat und manchem reichsdeutfchen literarifchen Organ, z. B. Wielands »Mercur«, die bisher verlegte Bahn nach Öfterreich freimachte. Das Amt des Cenfors verwaltete Hägelin[1], foweit es die

[1] In feinen Beiträgen »Zur Gefchichte der Wiener Theatercenfur« (Sonderabdruck aus d. Jahrb. d. Grillparzergef. 1896) hat Carl Gloffy Hägelin und feine Thätigkeit actenmäfsig und eingehend gefchildert.

Büchercenſur betraf, volle 40 Jahre, ſoweit es die Theater betraf, 35 Jahre (bis 1805). Und dieſe Theatercenſur erſtreckte ſich ſelbſt auf alle in Zeitſchriften erſcheinenden Artikel über Theater, auf alle das Theater berührenden Schriften; das Honorar aber betrug für die Büchercenſur 500 fl. jährlich, für die Theatercenſur Null. Darob ſtaunte mit Recht Miniſter Hatzfeld; das war eine Arbeit, »die er ſelbſt nicht um zehntauſend Gulden jährlich übernähme!« Hägelin war beſcheiden und arbeitſam; er machte jedes ſeiner Prüfung unterbreitete Stück zum Gegenſtande eines ſorgfältigen Studiums und legte mit ſeinen Analyſen und Urtheilsbegründungen ein ganzes »Hausprotokoll« an. Als er ſein Amt antrat, galt es nur, die Ausrottung der extemporirten Komödie zu vollenden; ſeine einzige Directive war, darauf zu achten, »daſs auf dem Theater nichts extemporirt werde, keine Prügeleien ſtattfänden, keine ſchmutzigen Poſſen und Grobheiten paſſirt, ſondern der Reſidenzſtadt würdige Stücke aufgeführt werden«. Mit der wachſenden literariſchen Production wuchs aber Hägelins Aufgabe hoch über dieſe primitive Weiſung empor. Auch die von der Büchercenſur genehmigten Stücke hatten noch das erlöſende »Scenis admittitur« von der Wiener Theatercenſur zu erlangen; 1782 wurde ihr die Cenſur aller in den deutſchen Erbländern aufzuführenden Stücke überantwortet und da zu alledem jedes marktſchreieriſche Straſsenplacat von Hetz, Feuerwerk und Seiltänzerbanden dem Richterſpruche der Cenſur unterworfen war, wuchſen deren Agenden ins Ungeheuerliche. Auſserdem hatte man mit den beengenden Vor- und Neben-Cenſuren durch die Hoftheater-Direction (Hofrath v. Kienmayer) und andere höhere Factoren zu rechnen. Hägelin half ſich mitunter über alle Schwierigkeiten hinweg, indem er zu Lebzeiten der Kaiſerin Maria Thereſia dieſer ſelbſt durch den Cenſur-Präſidenten Graf Lanthieri genaue Analyſen der cenſurirten Stücke zugehen lieſs;[1] nach der Einrichtung des Inſpicienten-Ausſchuſſes im Burgtheater bildeten deren Urtheile eine Art Vorcenſur, auf welche Hägelin umſo mehr Rückſicht nehmen muſste, als ſich nach dem Eintritte Brockmanns und Schröders der Werth und die Bedeutung der Ausſchuſs-Referate weſentlich hob. Für die Beurtheilung der eingereichten Stücke galten in der Hauptſache auch in dieſer Aera die von Stephanie dem Jüngeren in ſeinem Gutachten vom März 1778 aufgeſtellten Grundſätze:





Scenenbilder aus Ifflands »Verbrechen aus Ehrſucht«.

»1. Das Trauerſpiel ſei reich an Handlung, an erhabenen Geſinnungen, ohne ins Gräſsliche zu fallen, es errege Mitleid und Furcht, aber nicht Abſcheu und Entſetzen. Die alten franzöſiſchen Dichter lieſsen nicht einmal einen Mord öffentlich vorgehen, vielweniger hätten ſie todte Körper ganze Acte hindurch aufgeſtellt; daſs dergleichen Vorſtellungen ſtets nur revoltiren, bleibt ausgemacht. Es führe eine edle, hohe Sprache, aber keinen von Phantaſien verwebten Wortkram. 2. Das rührende Luſtſpiel, deſſen Handlung zwiſchen dem täglichen und ſeltenen inneſteht, zeige beſondere Charaktere, möglichere rührende Handlung als das Trauerſpiel, ohne ins Romanhafte zu fallen. Seine Bewegungen, die es erregt, ſeien angenehm, ohne zu erſchüttern. Jeder Charakter desſelben ſei belehrend, das Ganze zwecke zur Sittenlehre ab, ohne abgeſchmackt und ermüdend zu werden. Die Sprache ſei erhabener als die im Luſtſpiel, ohne den Schwung des Tragiſchen zu haben. — 3. Das Luſtſpiel enthalte Charaktere aus dem gemeinen Leben, doch nicht ohne Intereſſe, Satyre ohne Pasquill zu werden, errege durch Witz und Natur Lachen, nicht durch Poſſe und Unanſtändigkeit. Es zwecke zur Beſſerung ab durch Schilderung ſeiner lächerlichen Charaktere, ohne den Anſchein eines Lehrgebäudes zu haben. Die Sprache ſei von der Natur, nicht aber vom Pöbel genommen. Stücke von dieſer Gattung werden ſich immer auf dem Theater erhalten und Nutzen verſchaffen. Sie können jedoch nicht aufkommen, ſolange tragiſche Ungeheuer, Poſſenſpiele und Raritätenſtücke neben ihnen aufgeſtellt werden; denn der Haufe bleibt zu ſehr am Äuſsern hangen. Man muſs ſich nicht durch einen ſpeculativen Financier zur Aufführung irgend eines ſchlechten, aber Caſſe verſprechenden Stückes verleiten laſſen, damit könnten die vielen Nebentheater aufwarten.«

[1] S. Gloſſy, w. o.

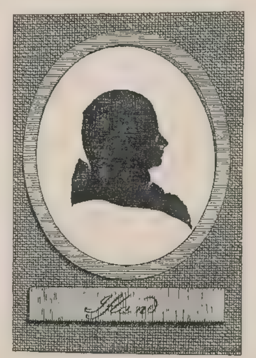
Dieſe Grundſätze wurden, wie wir wiſſen, in das neue Theaterſtatut übernommen. Nur die Schluſsſätze des Stephanie'ſchen Manuſcripts finden ſich einigermaſsen geändert; nach dem neuen Syſtem — ſo heiſst es in dem Statut — »ſollten auch die alten, bereits vorhandenen Stücke gemuſtert, einige davon ganz verworfen, andere neu eingelernt werden, je nachdem ſie ſolche Probe halten«. Was war die erſte Folge jenes erſten Aufrufes an Deutſchlands »ächte Genies« vom 13. Februar 1777 geweſen? Den erſten Preis erhielt ein Luſtſpiel von Stephanie jun., »Der Unterſchied bei Dienſtbewerbungen«. Damit wurde das Theater nach Oſtern wieder eröffnet. Und deshalb ſolch' ein weithinhallender, ſtolzer Ruf?! Daſs die Grundſätze Stephanie's zum groſsen Theil den bekannten Neigungen und Abneigungen des Kaiſers, ſeinem guten Geſchmacke und ſeinen Idioſynkraſien entſprachen und daſs ſie von dem Inſpicienten-Ausſchuſſe ängſtlich befolgt wurden, haben wir geſehen. Ein faſt unüberſehbarer Kreis von Tragödien, Schauſpielen und Luſtſpielen, welche das damalige deutſche Bühnenrepertoire bildeten, waren Jahre und Jahrzehnte hindurch oder für immer vom Burgtheater ausgeſchloſſen, darunter ſcheinbar harmloſe Repertoire-Beſtandtheile faſt aller deutſchen Bühnen. Groſsmann's »Nicht mehr als 6 Schüſſeln!« wurde 1780 wegen Beleidigung des Adels verworfen; Stephanie jun. fand ſogar eine Beleidigung ganzer Reiche darin; Holland z. B. ſei gebrandmarkt und nur ein Brandenburger als Typus eines braven Kerls hingeſtellt worden. Als Schröder 1782 eine Bearbeitung des Stückes lieferte, fand ſie Brockmann noch immer unſchicklich, »weil darin der Adel lächerlich, wo nicht gar verächtlich gemacht würde«. Nun aber kam das Stück doch auf die Bühne. Auch »Das Räuſchchen«, ein allgemein beliebtes Luſtſpiel, wurde vom Wiener Regiecollegium verſchmäht; Stephanie ſen. findet es »allzuſehr auf den ſächſiſchen Ton geſtimmt, auch habe es Anſtöſsiges in Charakteren, Vorfällen, Geſinnungen, beſonders ſei ein zehnjähriges mannsſüchtiges Mädchen offenbar unſittlich«; Brockmann verwirft es als »fade-ſächſiſch-witzig«. Ein Luſtſpiel »Die Marchande de Mode« wird als locales Pasquill abgelehnt,[1] ein Unfall, der ſo mancher, mit Wiener Anſpielungen verſehenen heimatlichen Arbeit paſſirt, namentlich wenn ſie dem »Negocianten-«, dem Handelsſtande angehört.

Wenig bekannt iſt es, daſs Kaiſer Joſeph mittelbar Iffland veranlaſst hat, ſeinem viel aufgeführten Schauſpiel »Verbrechen aus Ehrſucht« ein zweites Schauſpiel »Bewuſstſein« gewiſſermaſsen als Correctur folgen zu laſſen, da der Kaiſer bei der Aufführung jenes Dramas in Wien den Ausſpruch gethan hatte: »Ich würde nicht ſo gelinde mit Ruhberg umgehen als der Verfaſſer.« Der Kaiſer wollte ſtrenge, greifbare Sühne für ein Verbrechen. Und Iffland beeilte ſich, auf dieſes Kaiſerwort zu achten. »Dieſes Urtheil des Geſetzgebers, des Freundes der Menſcheit«, ſagt Iffland, »deſſen Weisheit Schwächen und Laſter abzuwägen weiſs, ließs mich beſorgen, mein Stück ſei zwecklos oder gar ſchädlich. Ich dachte mir ſeine Wirkung beſonders in den kaiſerlichen Staaten. Sie muſs dort beſonders ſchädlich ſein. Wie oft hören wir nicht von Verbrechen, die das ſanfte Herz des Monarchen im Schmerz brechen machen muſsten; wo das Erbarmen durch Weib und Kind für den Gefallenen ſprach, wo die Nation Erbarmen ſeufzte, wo ſicher das ganze Gefühl des guten Menſchen in dem Monarchen Erbarmung rief! Aber Herrſcherverantwortung hieſs den Stab brechen; Joſeph iſt mild, iſt Menſchenfreund, Selbſtregierung verbürgt ſeine Menſchenkunde. Tief muſs durch bittere Erfahrung die Menſchheit in ſeinem Blick geſunken ſein, da ihre unheilbaren Gebrechen dies Kennzeichen der Majeſtät, Milde und Trauer, in ſeinem Herzen verſchloſſen haben. Dann iſt es gefährlich, daſs ich Mitleid erregt habe, wo alle Schrecken des Geſetzes Schauder erregen ſollten; ich muſs dieſes Unrecht gut machen, ſo viel ich es vermag«. So entſtand »Das Bewuſstſein« mit fürchterlicher Strafe für Ruhberg. Was ſchlieſst Schink

[1] In Müllers Referat heiſst es: » . . . . Noch iſt in dem Stücke ein epiſodiſcher Liebhaber, ein junger Pflaſtertreter und übertriebener Modenarr, der zur Haupthandlung nichts beiträgt, eingeſchaltet. Sowohl dem Namen als dem vorgeſchriebenen Aufputze nach iſt es der junge Menſch, der vor einigen Monaten wegen ſeines beſonderen Anzuges auf dem Graben öffentlich ausgeklatſcht wurde. Da ein höherer Befehl dieſen Unfug öffentlich durch die Regierung hat unterſagen laſſen, verbietet ſich die Annahme dieſes pasquillanten Stückes von ſelbſt. Über alles dieſes hat es kein Intereſſe, und die darin vorkommenden frechen Zweideutigkeiten und ſchlüpfrigen Situationen machen es der Aufführung unwürdig.«

daraus? Dafs in den kaiferlichen Staaten die Moral vollkommen gefunken fei. Veruntreuung, Betrug und Verrätherei dort an der Tagesordnung, Üppigkeit und Luxus die Triebfeder aller Verbrechen fei; dort allerdings müffe der mildefte Monarch erbarmungslos werden. Deshalb aber, meint er, hätte Iffland nicht alle aufseröfterreichifchen Bühnen mit feiner verfpäteten Gerechtigkeit ftrafen müffen ... »Ausgefchloffen blieben von der Wiener Hofbühne — um den kleinen Kreis des Erlaubten weiter zu kennzeichnen — alle Stücke, denen auch nur die leifefte Beziehung zum Wiener oder anderen Höfen nachzuweifen war. In einem Drama wienerifchen Urfprungs »Edwin und Emma« bemängelt Brockmann die Bezeichnungen »weibifcher und ungerechter König« und fpricht jedem Dichter das Recht ab, »ein europäifch gekröntes Haupt zum Triebrad feiner Erfindungen zu machen«. Eine Kaiferentfetzung galt als ebenfo unmöglich auf der Wiener Bühne wie die Beleidigung einer republikanifchen Regierung, z. B. der venetianifchen, die in einer Tragödie »Die fcharfen Gefetze der Republikaner« oder »Erkundige Dich« unfanft angefafst worden war. Selbft das Lob von Monarchen war bedenklich; das Drama »Sophie« und das Luftfpiel »Tugend adelt von felbft« entfielen, weil man den Ruhm der handelnden Königin auf Kaiferin Maria Therefia zu beziehen vermochte. Umfo merkwürdiger ift die Annahme und Aufführung von Werthes' Drama »Rudolph von Habsburg«,[1] das doch fo reich an »Beziehungen« war! Der Dichter erhielt fogar 135 fl. 5 kr. als »Dritte Einnahme« dafür! Intereffant ift die Äufserung Brockmanns über das Stück und die Gründe, welche für oder gegen feine Aufführung fprechen:

»Es wird wohl Niemand einfallen können, diefe Arbeit für fchlecht zu erklären; im Gegentheil glaube ich, dafs fie eines der beften literarifchen Producte ift, deren fich Deutfchland feit einigen Jahren zu erfreuen hat, gehört aber meiner Meinung nach unter diejenigen Stücke, die gut zu lefen, defto fchlimmer aber aufzuführen find. Ich habe zum Beweis einen Auszug der verfchiedenen Theater-Decorationen und Verwandlungen beigefügt, die — wenn fie alle mit vielen Koften gemacht würden — dem Stücke (aber doch auch nur fürs Auge) einen glänzenden Succefs verfchaffen könnten, wenn fie aber, wie es hier der Fall ift, wegbleiben müffen, nur ein mageres Skelett übrig laffen werden. Auch Unwahrfcheinlichkeiten enthält das Stück, die dem Lefer zwar wenig, dem Zufchauer aber, der die Gefchichte lebhaft vor feinen Augen vorgehen fieht, defto mehr auffallen müffen. Darunter gehört hauptfächlich die Verkleidung Rudolphs als päpftlicher Nuntius, der mit Ottocar fpeift, fein Freund wird, ohne dafs diefer jenen erkennet, da er doch kurz vorher mit ihm nothwendig gefprochen haben mufs, weil er ihm auf den Knieen gehuldigt hat. Und das Geficht eines folchen Monarchen vergifst man doch fo gefchwinde nicht als das eines Menfchen, der uns eine Zeitlang vorher eine Prife Tabak gegeben hat! Mit einem Worte, wenn der Hr. Verf. durch viele Mühe fein Stück vollkommen aufführbar herftellt, fo erhalten wir einen zweiten Rudolph von Habsburg, der ungeachtet der beften Verfification doch wenig mehr Glück machen wird als unfer erfter, und diefes ift, glaube ich, der grofsen Mühe nicht werth. Man zählt denn auch nicht weniger als 18 Verwandlungen. Man foll u. a. die Gruft der böhmifchen Könige mit den Särgen u. f. w., dann aber als befonders effectvoll im IV. Act den grofsen Saal im neuen Palafte der Freude fehen. Die Säulen fchimmern von koftbaren Steinen. In der Mitte prangt ein glänzender Thron. Auf einer Seite fteht die Göttin der Freude mit ihrem ganzen Gefolge, den Liebesgöttern, Scherzen und Vergnugungen der Sinne. Auf der anderen Seite umarmen fich der ewige Frühling und Herbft mit ihrem Gefolge. Die Morgenröthe, der Tag, die heiteren Stunden, die Göttinnen der Blumen und Früchte machen in verfchiedenen Stellungen den reizendften Anblick. Der Winter, die Nacht, die Ungewitter find zu ihren Füfsen und fcheinen in den Abgrund zu finken. Der Hof tritt unter feierlicher Mufik mit Chorgefang von den Siegen des Königs herein: »Triumph, Triumph!« Die reizenden Chöre bieten nun dem den Thron befteigenden Königspaare ihre Schätze dar und zeigen in pantomimifchen Tänzen die Verbannung aller Traurigkeit; die Frühlingsftunden krönen den ewigen Tag, die Blumengöttinnen den ewigen Frühling und alle die unumfchränkt herrfchende Freude. Im 5. Act fieht man zuletzt »eine weite, fchöne Gegend, auf der einen Seite im Hintergrunde fteht Wien, im Vordergrunde der neue kgl. Palaft und eine prächtige Pforte zum Eingang. Aus diefer Pforte treten mit trauriger Geberde Kinder und Jungfrauen, die fich auf die Kniee werfen und den Kaifer anflehen, in Trauerfchleiern. Die Kinder umfaffen des Kaifers Kniee. Unter einem prächtigen Baldachin trägt man auf einem glänzenden Sitze Leonoren aus der Pforte durch das Gewimmel des Volkes heraus.«



Hier ereignete fich alfo der ganz aufserordentliche Fall, dafs ein Mitglied, ja der Begründer der Dynaftie, auf die Hofbühne gebracht werden durfte. Das Drama war allerdings mehr Schauftück als Schaufpiel, in deffen Mittelpunkt Rudolph von Habsburg geftellt worden war, aber gerade die Ausftattungskoften, vor denen fich auch bei Lecture des Habsburg-Dramas der Referent entfetzt, waren ja kein feltener Grund, den man der Aufführung eines Werkes entgegenfetzte. So bemerkt Müller als Referent über ein

[1] Zettel: Samftag 16. April 1785 zum 1. Male »Rudolph v. Habsburg«, ein Orig. Schaufpiel in 5 A. von Hrn. Werthes. Perfonen: Rudolph — Stephanie d. Ä.; Albrecht — Hr. Lang; Ottokar — Brockmann; Liechtenftein — Müller; Füllenftein — Stephanie d. J.; Mehrenberg — Hr Saal; Kuenring — Hr. Dauer; Weffenburg — H. Ziegler; Zawifch — Hr. Sannens; Milota — Hr. Jautz; Kunigunde — Mad. Noufeul, Elifabeth — Mad. Sacco.

Trauerfpiel »Bianca Capello« (bearbeitet nach Meifsner), »dafs diefes Stück fowohl wegen der Menge der darin vorkommenden Perfonen, als auch wegen der häufigen Theater-Verwandlungen, deren nur 32 find, auf unferer Bühne nicht aufgeführt werden könne«. Und folche Verwandlungen waren damals in Wien gefährlich, da es bei den »Zimmerleuten grofse Unordnungen« gab; im Mai 1778 wurde noch von der »Verfammlung« angeordnet, mit Ausnahme der englifchen Stücke bei allen Komödien »die Verfetzung der Scenen zwifchen den Acten und nicht unter dem Spiel vorzunehmen.« Das Luftfpiel »Der Huron« (nach der Voltaire'fchen Erzählung) wurde abgelehnt, als »nicht praktikabel für unfere Bühne, da ganze Schlachten darin vorkommen«. Das vielgefpielte Drama »Lanaffa« (nach der »veuve de Malabar« des Le Mierre) wird von Brockmann mit der Bemerkung (vorläufig) abgelehnt, »das Stück würde nur dann, wenn fich die oberfte Hofdirection entfchliefsen könnte, 2- bis 3000 fl. auf Kleider und Decorationen zu verwenden, einige Vorftellungen aushalten«. Später (1783) liefs man fich die vom Feuertode gerettete malabarifche Witwe wohlgefallen. Als 1779 die Tragödie »Maria Stuart und Herzog Norfolk« dem Infpicientenausfchufs vorlag — mifchten fich in die lebhafte Anerkennung der fpannenden Handlung und gefchickten Scenenführung ftarke Bedenken gegen den hiftorifchen Stoff und gegen das grofse Ausftattungsbedürfnifs.



Brockmann als Montalban in Lanaffa.

Stephanie trägt bei aller Anerkennung des Autors auf Ablehnung des Stückes an, fchon deshalb, »weil dergleichen mit Prunk angefüllte Stücke wohl einige Vorftellungen erzwingen, aber keine wahren Repertoireftücke feien«. — Brockmann vermifst in dem Stücke den »erhabenen Ton, der für ein Stück gehört, in welchem zwo Königinen die Hauptrollen fpielen!« »Auch weifs ich nicht«, meint er, »ob die Cenfur ein Stück paffiren würde, wo eine fo kritifche Frage als die über Mariens Unfchuld am Königsmorde fo entfcheidend aufgelöft wird. Übrigens erfordert diefes Stück auch fo vielen Aufwand, als z. B. die Kleidungen der Pairs von Engelland, wann diefe glänzende Verfammlung ihrer Würde und der Ehre eines Kayf. Theaters gemäfs vorgeftellt werden follte, dafs meiner Meinung nach der eine Punkt fchon hinlänglich wäre, mein Votum zu rechtfertigen, wenn ich es zur Annahme diefes Trauerfpiels nicht ertheile«. — In dem Referat des jüngeren Stephanie kommen folgende intereffante Worte vor: »Das traurige Ende der Königin Marie von Schottland bietet allerdings den vortrefflichften Stoff zu einem Trauerfpiele dar. Der Charakter der Maria felbft, liebenswürdig und unglücklich, nicht ganz unfchuldig, doch auch nicht ganz ftrafbar, gibt einem Dichter Gelegenheit, ein Meifterftück darüber darzuftellen. Gegenwärtiges Stück ift fo vortrefflich angelegt, dafs man mit Entzücken den Fortgang erwartet.« Die Handlung des Stücks erinnert wenig an die zum Gemeingut der deutfchen Bühne gewordene »Maria Stuart«. Diefe Stuart empfängt eben auf Schlofs Carlisle ihren Gefandten Douglas mit der guten Botfchaft, dafs ihr Elifabeth Schutz und Hilfe gegen ihre Rebellen verfpreche. Der Herzog von Norfolk, der Marien als britifcher Gefandter in Schottland fehr nahegeftanden war, foll fie mit bewaffneter Macht nach Schottland zurückführen. Mittlerweile klagt eine fchottifche Parlamentsdeputation Maria des Gattenmords an; Elifabeth empfängt die »Schwefter« zwar freundlich, Norfolk aber vertraut der fchottifchen Königin, fie fei in London nicht ficher, er felbft werde fie mit eigener Macht zurückführen, ihre Hand aber werde ihm königlicher Lohn fein. Douglas' Eiferfucht auf Norfolk vereitelt diefen Plan; Douglas erklärt die falfchen Briefe, welche Mariens Schuld erweifen follen, für echt, Elifabeth belaufcht Maria und Norfolk »bei einer mitternächtigen Scene« und läfst Beide in den Tower fperren. Der 4. Act zeigt das englifche Oberhaus. In Anwefenheit Elifabeths werden Maria und Norfolk verhört, Letzterer erfticht fich, Maria wird in den Kerker zurückgeführt. Der 5. Act zeigt die Vorbereitung zur Hinrichtung Mariens und diefe Schauerfcene felbft. »Ich mufs geftehen«, fagt Stephanie jun., »der Act hat viel Rührendes und Intereffantes, aber die öffentliche Hinrichtung riecht zu fehr nach dem Jefuitencollegio, als dafs ich fie gut heifsen könnte.« Sehr richtig empfindet Stephanie den Fehler, dafs der Charakter der Elifabeth unausgearbeitet bleibt. Sie benimmt fich wie eine Trödlerin, meint er, und doch könnte ihr zweideutiges Benehmen bei der Urtheilsvollftreckung, indem fie alle Schuld von fich abzuwälzen fucht, einen Charakter darftellen, der perfönliche Eiferfucht durch Staatsintereffen zu maskiren und unter dem Scheine der Grofsmuth gegen ein Urtheil fich zu ftrӓuben fcheint, das fie ihrem Hafs und ihrer Sicherheit fchuldig zu fein glaubt. Markant ift das Urtheil des grofsen Schröder über das nach Jahresfrift wiedereingereichte und wieder abgelehnte Drama und fein Plan für ein Stuart-Drama nach feiner Idee: »Das Sujet hat fo viel Grofses, dafs auch die fchlechtefte Skizze auf den gröfseren Theil der Zufchauer wirken mufs. Eben darum wäre es fchade, wenn diefer grofse Stoff zum Trauerfpiel nicht gehörig genützt würde. Gegen die Ökonomie und das Scenarium diefer Arbeit habe ich nichts, aber defto mehr gegen Charakter und Wahrheit der Gefchichte. Ift Maria fo ganz unfchuldig, wie fie hier der Dichter fchildert, in welches Licht wird eine der gröfsten — trotz einiger Fehler — Königinen geftellt? Ich fühle die Schwierigkeiten einer guten Behandlung diefes Stückes fehr wohl und würde mich nie damit abgeben, aber welch'

ein Stoff für den Herzenskenner! Wenn ich dem Verfaſſer rathen ſoll und er ſich Kräfte zur Ausführung zutraut, ſo will ich folgendes niederſchreiben: Eliſabeth muſs genau von den Ausſchweifungen Mariens unterrichtet ſeyn. (Der Mord des Gemals allein iſt zweifelhaft oder unwahr, um Marien nicht aus unſerem Intereſſe zu verſtoſsen); ſie nimmt ſich ihrer an, weil ſie Königin iſt. Die Königinen kommen zuſammen. Mariens Schönheit macht Eliſabeth neidiſch, doch muſs ſie dies Gefühl als Königin äuſsern. Mariens Stolz macht ſie ihr gleichgültig. Dann kommen Schottlands Anträge zur Krone, und ſie wankt, da die Abgeſandten, auf ihre Gerechtigkeit pochend, mit Maria wollen verhört werden. Eliſabeth trägt dies Marien auf das Glimpflichſte vor, und ſie nimmt es mit allem möglichen Stolz einer Königin auf. Dies erbittert Eliſabeth auf das Äuſserſte und ſie läſst die Geſandten kommen. Mit Einem Worte: nicht allein Schottlands Krone, ſondern Mariens Stolz und hinterher Norfolks Verführung muſs Eliſabeth beſtimmen. Douglas muſs ſterben, ſobald er Marien angeklagt, aber durchaus nicht widerrufen, ſonſt wird Eliſabeth abſcheulich. Von Mariens Tode muſs kein Wort geſagt, nicht die geringſte Vermuthung gegeben werden, als nach dem Spruche des Parlaments. Die Rede muſs nur von der Auslieferung an Schottlands Geſandte ſein . . . . .« Am 12. April 1784 ging »Maria Stuart« von dem damals vielgeſpielten, dem groben Theater-Effecte huldigenden C. H. Spieſs zum 1. Male in Scene.[1]

Den hiſtoriſchen Stoff »Antonius und Cleopatra« bringt man zuerſt nicht in dem gewaltigen Shakeſpeare-Werke ſondern in einem »Melodram in zwei Chören« voll Tautologie nebſt unrichtigen Metaphern vor das Burgtheater, dem aus guten Gründen die Aufführung von Melodramen grundſätzlich verſagt iſt. Erſt am 20. December 1783 geht »Cleopatra und Antonius« als Original-Trauerſpiel in Verſen und 4 Acten in Scene, aber nicht von oder nach Shakeſpeare, ſondern »von einem k. k. Stabsofficier«, welcher identiſch mit Ayrenhoff iſt. Das Märchen von Turandot hatte der Commiſſionsrath Schmid aus dem Italieniſchen des Gozzi in ein ſchlechtes Deutſch und aus chineſiſchen in deutſche Coſtüme übertragen. »Hermannide oder die Räthſel, ein altfränkiſches Märchen aus dem 5. Jahrhundert« hieſs es in dieſer Geſtalt. Dafür konnte man ſich nicht erwärmen. Dem Verfaſſer wurde, obwohl das Stück nicht als Original gelten könne, die dritte Einnahme bewilligt. Dagegen ſpricht Brockmann (1779) ein intereſſantes Wort für die Verwerthung Goldonis im Wiener Repertoire. Es war das erſte ſeiner denkwürdigen, klaren und ſcharfgeiſtigen »Referate«, von denen ſchon manches unſer Intereſſe gefeſſelt hat:

»Goldoni, dieſer fruchtbare dramatiſche Dichter, hat unter der ungeheueren Anzahl von Luſt- und Singſpielen wohl kein einziges geſchrieben, in welchem nicht einzelne Meiſterzüge entweder in Anlage der Charaktere oder intereſſanter komiſcher Situationen enthalten wären, aber auch wohl kein einziges, in welchem er ſich nicht gewiſſer Übertreibungen bey der Ausführung der Einen oder der Andern ſchuldig gemacht hätte. Oft, und nur gar zu oft, ſteckt, wie Leſſing ſagt, der Dichter ſeinen eignen Kopf durch die Tapeten. Seine Perſonen handeln nicht immer ſo, wie ſie in den Umſtänden, worinnen er verſetzt, handeln würden oder ſollten. Oft muſs der Schauſpieler dem Publicum die Expoſition ſeines Charakters in einem Monologe und das noch dazu zur unſchicklichſten Zeit machen; ſelten kann ein Goldoniſcher Held ſeine Gedanken verſchweigen; er ſagt den Zuſchauern meiſtens mit trockenen Worten: Ich bin ein ehrlicher Mann, oder ich bin ein Schurke, ich will dies darum thun, ich will jenes darum unterlaſſen. Allzu jähe, zwar mögliche, aber nicht wahrſcheinliche Sprünge, häufige Beleidigungen der Delicateſſe trifft man in jedem Stücke, ſo auch in gegenwärtigem an. Beurtheilungskraft und Menſchenkenntniſs ihm abzuſprechen, wäre voreilige Verwegenheit. Sein Bourru bienfaiſant, die er für Paris ſchrieb, beweiſt, daſs er tiefe Blicke in das menſchliche Herz gethan und ſeine Charaktere und Gegenſtände ebenſo delicat zu behandeln wiſſe als Detouches und Marivaux. Hieraus folgt, daſs das Volk, für das er ſchrieb, ſo und nicht anders unterhalten ſein wollte, daſs es dicke Pinſelſtriche mehr als feine Miniatur liebt. Wir, die wir das Glück haben, vor einem Publicum zu ſpielen, das an feiner nuancirte Charaktere gewöhnt iſt, können alſo die Goldoniſchen Luſtſpiele, wie ſie da ſind, nicht brauchen, aber eine reiche Schatzkammer ſind ſie für einen Mann, der ſie zu benützen weiſs, der — wie es in unſerer Vorſchrift heiſst — »nur die Anlage der Charaktere, Situationen und das Intereſſe beibehält, ein ganz neues Original daraus formt und ſo Deutſchland mehr nützt, als durch eine getreue Überſetzung, der, mit einem Worte, ſo mit den Goldoniſchen Materialien umgeht, als Bock in ſeiner »Holländerin« und »Beſondere Zufälle« oder »Geſchwind, eh's jemand erfährt« umgegangen iſt; dann heiſst es nicht mehr »überſetzt«, ſondern »auf deutſchen Grund und Boden verpflanzt.«

Leider war es aber gerade mit dieſen Verpflanzungen, den Überſetzungen und Bearbeitungen am übelſten an der Wiener Hofbühne beſtellt. Sie waren das Monopol erbgeſeſſener Schauſpieler, denen dieſe Arbeit einen fetten Nebenverdienſt trug, oder wurden nur zugelaſſen, wenn die Gefahr einer erfolgreichen Concurrenz mit den heimiſchen Überſetzern fernlag.

»Je kraftloſer, je zuſammengepfuſchter eine Überſetzung iſt,« ruft Schink[2], »deſto würdiger der Wahl der Wiener Wächter; denn ſie harmonirt ſo vortrefflich mit ihren Originalwerken, die geradeſo langweilig, ſo zuſammengepfuſcht ſind. All' ihr des teutſchen Reichs rüſtige und fertige Überſetzungsfabrikanten, wenn ihr ſonſt keine Stätte habt, das Haupt hinzulegen, wenn der gute Geſchmack auch aus allen Städten Teutſchlands verdrängt, wenn ihr ſonſt nirgends euer Schild auszuhängen wiſst: kommt und hängt es in Wien aus, und je geſudelter, je gekleckſter es iſt, deſto fröhlicher werden ſich dieſe Herren für daſſelbe hinſtellen, in die Hände klatſchen und ſich der herrlichen Sudelei freuen, die ſo homogen mit ihrer kunſtrichterlichen Einſicht iſt . . . . In Wahrheit, die Herren miſsbrauchen die Güte des Kaiſers und die Nachſicht des Publicums auf des Ungerechteſte. Es iſt wider alle Billigkeit, daſs dieſe Herren unter dem ſegenvollen Schutze ihres patriotiſchen Monarchen ſich pflegen und mäſten, ohne auch nur die kleinſte ihrer Pflichten zu erfüllen, die beſten Überſetzungen zu wählen!«

[1] Zettel: »Neues Trauerſpiel: Die k. k. National-Hof-Schauſpieler werden heute, Montag den 12. April 1784 aufführen, (zum erſtenmal) Maria Stuart. Ein Trauerſpiel in fünf Aufzügen von Herrn C. H. Spieſs. — Der Dichter erhielt laut Caſſabericht 216 fl. 40 kr.

[2] Schink, dramaturg. Fragment.

Thatſächlich finden wir in den Caſſaberichten des Burgtheaters in den Siebziger und Achtziger Jahren ſo viele Poſten für die heimiſchen, erbgeſeſſenen Überſetzer, daſs Einzelnen von ihnen, namentlich Stephanie jun., ein ſeine Normal-Einnahme weit überſteigendes, fettes Nebeneinkommen geſichert war.[1] Wurde doch thatſächlich nicht bloſs überſetzt, ſondern auch Alles bearbeitet, was den Wiener Dramaturgen in die Hände fiel! Nicht umſonſt ſtand in den Statuten des Ausſchuſſes geſchrieben: »Jeder Dichter hat zwar die Freiheit, eine Beſetzung ſeines Stückes vorzuſchlagen, doch muſs der Ausſchuſs ſolche prüfen und falls ſie zum Nutzen des Theaters oder zur Zufriedenheit der Schauſpieler beſſer entworfen werden könnte, ſolche nach Pflicht abändern«. Dieſe »Abänderung« traf aber, wenn es die »Zufriedenheit der Schauſpieler« forderte, auch die Stücke. Das hatte Leſſing ſeufzend erfahren, das erfuhren alle zeitgenöſſiſchen Autoren. Theilweiſe war dieſe Überarbeitung unvermeidlich, wenn überhaupt »reichsdeutſchen« Schöpfungen, nach den bekannten kaiſerlichen Anſichten und Idiosynkrasien, die Wiener Aufführung ermöglicht werden ſollte.

Mit dem Eintritt Schröders in die Wiener Schauſpielgeſellſchaft und in den Inſpicientenausſchuſs (1782) bekam das ganze Repertoire eine veränderte, lebensvollere, freiere und intereſſantere Phyſiognomie. Schröder war als Dramaturg und Autor unendlich thätig; ſeine Arbeiten und Bearbeitungen erhoben ſich aber ſtark über das Niveau der Stephanie'ſchen Fabriksarbeit, und das Anſehen, der Ruf, den er genoſs, machte vorläufig den thätigen Verdruſs der in ihrem Monopol erſchütterten Fabrikanten ohnmächtig. Schröder konnte ſich als Künſtler und als Dramaturg entfalten. Es kam ein freierer, friſcherer Zug in das Wiener Bühnenleben. Wir kennen ungefähr das Repertoire ſeit 1776; es hatte von Leſſing »Emilia Galotti«, »Minna von Barnhelm«, »Miſs Sarah Sampson« übernommen: von Goethe nahm es durch die Aufführung von »Erwin und Elmire« (13. Juli 1776 zum erſtenmale) Notiz, die Singſpiel-Mitglieder brachten »Claudine von Villabella« (13. Juni 1780), wozu Hauptmann Friedrich Recke der Reichsarmee eine Muſik zum Preiſe von 50 kaiſ. Ducaten geliefert hatte. Das Schickſal der »Zwillinge« Klingers iſt bekannt; ſeither (Jänner 1777) war dieſer Zeitdichter für einige Jahre verbannt. J. Chr. Brandes war weit weniger gefährlich; er lieferte den »Grafen Olsbach,« »Olivie« und »Ottilie« (Glanzrollen der Sacco), »Die Mediceer«,[2] »Der Schein betrügt« oder »Der liebreiche Ehemann«. Babo ſtellte vorläufig das Soldatendrama »Arno«, das in den zahlreichen zeitgenöſſiſchen Soldatenſtücken von Stephanie, Möller u. A. reiche Geſellſchaft fand. Die heimatlichen Autoren hielten ſelbſtverſtändlich darauf, daſs ihre Werke nicht verſchwanden, und den weſentlichſten Theil des Repertoires füllte man mit Bearbeitungen einiger Franzoſen und Engländer. Voltaires »Zaïre« war in einer Bearbeitung (in Jamben) von Eſchenburg, dann durch »Die Schottländerin« mit Mad. Sacco und den »Verlorenen Sohn« vertreten; am 18. September 1779 brachte man ſeinen »Mahomet« in einer neuen Überſetzung; Molière kehrte mit dem »Geizigen« häufig wieder, ſonſt waren Sedaine, Favart, Marmontel, Destouches, Hauteroche, Boursault, Champfort, Régnard, Marivaux, Beauchamps u. A. noch immer ſtark vertreten. Von den Italienern war Goldoni in den bekannten Bearbeitungen von Laudes, dann in Neubearbeitungen von Engel (»die ſanfte Frau« u. A.), Gozzi mit der ſchon erwähnten Turandot-Verarbeitung und der vielgeſpielten »Juliane von Lindorack« vertreten. Ziemlich oft kamen die Engländer zu Worte: Shakeſpeare beſaſs nun in Brockmann, Schröder und Lange begeiſterte und vorzügliche Darſteller und beherrſchte zeitweilig geradezu das Repertoire.

[1] Stephanie jun. bezog u. A. auſser ſeinem »Gratiale« als Ausſchuſsmitglied (200 fl.): 1160 fl, »für die auf a. h. Anſchaffung durch Deutſchland vorgenommene Theatralreiſe und Transportirung des Schauſpielers Dauer und Gattin von Frankfurt a. M. hieher«, 150 fl. für Überſetzung der Oper »Der eiferſüchtige Liebhaber« aus dem Franzöſiſchen, 150 fl. für Überſetzung der italieniſchen Oper »Die eingebildeten Philoſophen«, 3. Einnahme des Original-Luſtſpieles »Das Loch in der Thür« 595 fl. 50 kr., für Überſetzung des Singſpieles »Die Sclavin« aus dem Italieniſchen 150 fl., der Oper »Die unvermutheten Zufälle« aus dem Franzöſiſchen 150 fl., für das Luſtſpiel »Der Oſtindienfahrer« 3. Einnahme 394 fl. 22 kr., für das Luſtſpie »Die unmögliche Sache« aus dem Engliſchen 100 fl., Oper »Die unruhige Nacht« aus dem Italieniſchen 150 fl. u. ſ. w.

[2] Der Zettel (11. Mai 1776) erläutert das Stück und beſagt, der Stoff ſei »von einer Verſchwörung genommen, welche gegen die ruhmvolle Familie Medicis im 15. Jahrhundert zu Florenz von dem Hauſe Pazzi aus Neid geſponnen, zum Glück aber nicht ausgeführt worden war«. Der Autor habe aber die Geſchichte mit völliger Freiheit behandelt; vornehmlich ſcheine er die Abſicht gehabt zu haben, herzerſchütternde Situationen darzuſtellen und durch eine glückliche Rettung der Unſchuld empfindſamen Herzen angenehmes Gefühl mitzutheilen.

Am 30. October 1782 ging »Lear« mit Schröder, am 8. November Shakeſpeares »König Heinrich IV.« in Schröders Einrichtung und mit ihm ſelbſt als Falſtaff[1] in Scene; merkwürdigerweiſe nur einmal, obwohl gerade Schröders »Falſtaff« als der beſte der deutſchen Bühne und ſeine Bearbeitung des Dramas als die glücklichſte galt. Wenige Wochen ſpäter brachte Schröder Shakeſpeares »Imogen« (Cymbelin — Schröder, Imogen — Mad. Sacco) auf die Bühne; man wählte den Titel »Imogen«, weil es die Schauſpieler-Eitelkeit der Primadonna Sacco ſo verlangte. Sie war Imogen, deshalb gab auch dieſer in der Bearbeitung entſprechend bereicherte Charakter dem Stücke den Titel; Cymbelin, den »nur« Schröder verkörperte, muſste ihm weichen. Die Erſtaufführung von »Othello« (22. October 1785) fiel in die erſten Monate nach dem Abgang Schröders von Wien und zeigt nur den allgemeinen Vermerk: »nach Shakeſpeare für das hieſige Theater eingerichtet«. Thatſächlich hatte Brockmann dieſe Einrichtung beſorgt; die Caſſarechnung notirt ſogar: »dem Brockmann für das verfaſste! Trauerſpiel Othello, der Mohr von Venedig 100 fl.«. Man machte alſo von dem werthvollen Beſitze des vielbeſungenen, eifrigſten und glücklichſten Shakeſpeare-Bearbeiters jener Zeit einen beſcheidenen Gebrauch. Weder »Othello«,[2] noch »Cymbelin« war von Schröder; dieſen hatte F. L. Meyer als »Imogen« präparirt.[3] »Hamlet«, der im Mai 1781 wieder im Burgtheater erſchien, ſcheint Schröderſche Bearbeitung geweſen zu ſein; dagegen kam »Richard III.« nach der »neueſten Auflage« des bewährten Herrn Kreisſteuereinnehmers Weiſſe zur Aufführung. In »Romeo und Julie« übernahm Schröder erſt ſpäter den früher von Bergopzoom dargeſtellten »Herrn von Capellet« (Capulet). Man hat die Shakeſpeare-Bearbeitungen Schröders wie ſo viele andere als Verſündigungen gebrandmarkt — auch Goethe hielt mit ſeinem Tadel nicht zurück — aber ſie waren doch, im Vergleiche mit weit kühneren, mit gewiſſenloſen Shakeſpeare-Verballhornungen ſeiner Zeit, nur Irrthümer, nicht Sünden. Schröder vermaſs ſich nicht, dem Genius Shakeſpeares mit ſeinem achtbaren Literaten- und ſeinem groſsen Künſtler-Talente nachzuhelfen, er miſchte den Schöpfungen des Titanen nicht Fabrikate des Theater-Routiniers bei, ſondern ſuchte jene Schöpfungen nur dem Theater ſeiner Zeit, dem Geſchmacke, vielleicht auch den Vorurtheilen dieſer Zeit anzupaſſen, mit den beſchränkten Mitteln ſeiner Bühne in einen gewiſſen praktiſchen Einklang zu bringen, er erwarb der deutſchen Bühne Shakeſpeare, allerdings nicht ohne groſse Ideen kleinen theatraliſchen Effecten zu opfern. Es frägt ſich alſo nur, ob dieſe Opfer nicht zu hoch für die Erreichung des guten Zweckes waren, ob dem groſsen Original durch die kleinlichen »praktiſchen« Beſchneidungen mehr Leid zugefügt wurde als durch die frevelnden Zuthaten früherer Bearbeiter. Wir glauben das nicht, lieſsen auch Schröders Kürzungs-Verſuche mitunter an Gewaltſamkeit nichts zu wünſchen übrig. Wenn er im »König Lear« die Verſtoſsung der Cordelia ganz eliminirte, in »Richard III.« die erſte Hälfte der Hauptrolle erbarmungslos ſtrich, »Hamlet« und »Othello« das tragiſche Ende vorenthielt, ſo hat er der Sünden genug aufgeſchichtet, die man um des edlen Zieles willen, die Theaterfähigkeit Shakeſpeares zu ſichern, verzeihen muſs.[4]

[1] Beſetzung: Heinrich IV. — Stephanie d. ä., Harry — Lange, Lancaſter — Diſtler, Gloceſter — Mad. Müller, Weſtmoreland — Stierle Worceſter — Jautz, Hotspär — Brockmann, Douglas — Lambrecht, Blount — Frankenberger, Falſtaff — Schröder, Point — Weidmann, Bardolph — Gottlieb.

[2] Beſetzung: Herzog von Venedig — Jautz, Brabantio — Stephanie d. ä., Ludovico — Jaquet; Othello — Brockmann, Cassio — Ziegler, Jago Stephanie d. jüng., Rodrigo — Dauer, Desdemona — Mad. Stephanie, Emilie — Mlle. Dorn; 20 Soldaten, 6 Comparsen.

[3] »Imogen« — ſo charakteriſirt die »Wiener Chronik Bd. 1 f.,« die Arbeit — »iſt faſt ſo eine Bearbeitung à la Fiſcher, die man mit einem Reisblei in der Hand, ohne ſich das Original mit Schreibpapier durchſchieſsen zu laſſen, verrichten kann. Man ſtreicht, was über die beſtimmten drei Stunden dauern dürfte, weg, und iſt froh, Shakeſpeare wieder auf die Beine geholfen zu haben.« Allerdings ſchwärmt dieſer Kritiker für Weiſſe's verwäſſerten und freibearbeiteten Shakeſpeare und erſchrickt vor den Verheerungen, die der groſse Brite in der regelrechten Kunſt angerichtet hat. »Dieſer groſse Dichter hat unſere Bühne, unſeren Geſchmack und unſere Vernunft zu Grunde gerichtet. . « In den Caſſenrechnungen der Hoftheater findet ſich die Bemerkung: »Extra: dem Friedrich Ludwig Meyer für Bearbeitung des Shakeſpeare'ſchen Schauſpiels »Imogen« 100 fl.

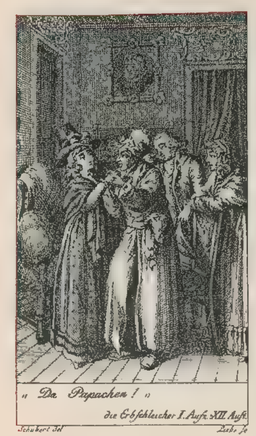
[4] Schink rechtfertigt auch Schröders »Lear«-Sünden: »Er hat die Hauptſituationen, die im Original manchmal zur Unzeit durch Zwiſchenauftritte etwas gewaltſam auseinandergerückt werden, mehr zuſammengezogen und durch dieſe Zuſammenziehung das Ganze aneinanderhängender und überſehbarer gemacht. Verſchiedene unnöthige Full-Scenen ſind ausgelaſſen und alle Auswüchſe einer allzuwohlluſtigen und ſchwelgeriſchen Phantaſie getilgt worden. . . . Lears kindiſche Prüfung der Liebe ſeiner Töchter, Cordeliens Verſtoſsung, Kents

Und war er nicht auch der Prophet Leſſings, hat er nicht ſelbſt die erſte »Nathan«-Vorleſung veranſtaltet! In Wien brachte er während ſeines kurzen Waltens im Regieausſchuſſe »Philotas« (22. Jänner 1782) als Novität. Der Mai 1782 wurde geradezu ein Leſſing-Monat; am 1. »Miſs Sarah Sampson« mit der Sacco in der Titelrolle, der Nouſeul als Marwood, Lange als Mellefont; am 9. »Emilia Galotti« mit Schröder als Odoardo, ſeiner Gattin als Orsina, der Sacco als Emilia, der Weidnerin als Claudia, Brockmann als Prinz, Lange als Appiani, Schütz als Marinelli — eine Muſterbeſetzung; am 17. »Minna von Barnhelm« mit der Sacco als Minna, der Stierle als unübertrefflichen Franzisca, Brockmann als Tellheim. Bald darauf (6. Juni) ſah man Shakeſpeares »Romeo und Julie« mit Schröder als Capulet, Lange und der Sacco in den Titelrollen, Elias Schlegels fünfactige Tragoedie »Die Trojanerinnen« mit Schröder als Ulyſſes, Katharina Jaquet als Caſſandra und Johanna Sacco als Andromache. In »Tancred« ragten Schröder als Aegir und Lange als Tancred hervor; in Corneilles »Rodogune« und Gotter-Voltaires »Alzire« die Sacco in der Titelrolle. Unter Schröders Ägide kam Ifflands »Verbrechen aus Ehrſucht« (10. Juli 1784) nach Wien — was der Production ſeiner Zeit für Wien zu entringen war, das ſetzte er, nicht ſelten unter ernſten Kämpfen und Conflicten mit den Collegen vom dirigirenden Ausſchuſſe, zur Aufführung durch.


A. W. IFFLAND.

Daſs eine ſo markante künſtleriſche Perſönlichkeit auch ihr zweites, ihr literariſches Ich auf der Stätte ihrer ſchauſpieleriſchen Wirkſamkeit zur Geltung zu bringen trachtete, iſt zu begreifen und auch literariſch zu entſchuldigen. Schröder fehlte die Selbſtſtändigkeit und Freiheit des Gedankens; aber er hatte einen auſsergewöhnlichen Spürſinn für die Entdeckung und »freie Verdeutſchung« oder »Originaliſirung« fremder Stoffe, ſo daſs man, namentlich zu ſeiner Zeit, kaum zu unterſcheiden vermochte, was Schröders Eigenthum, was freie Nachempfindung fremder Urſtoffe war; die Zettel gewöhnten ſich in dieſem Punkte ebenfalls eine zielbewuſste diplomatiſche Verſchwiegenheit an. Jedenfalls ſtachen ſeine freien Bearbeitungen ſehr wohlthätig von jenen älterer Wiener Collegen ab, deren Producte die nackte Theater-Routine zur Schau trugen. Es iſt etwas wohlredneriſche und ſchmeichleriſche Übertreibung, aber doch auch ein Hauch von Wahrheit dabei, wenn Schink dem meiſtgeſpielten Schröderſchen Luſtſpiel »Der Ring«, das ſogar eine ebenfalls fünfactige Fortſetzung erfuhr, einen »Geiſt der Deutſchheit und Originalität« nachrühmt, aus dem es klar werde, daſs der engliſche Verfaſſer (Fraquhars »Trip op the Jubilee«) dem deutſchen nur die erſten Ideen zu ſeiner Arbeit geliefert haben kann. Das Stück lebt und webt in Deutſchland, meint Schink, und der aufmerkſame Beobachter erkennt darin genau das Bild ſeiner vaterländiſchen Sitten und Thorheiten. Den vielgeſpielten »Vetter aus Liſſabon« Schröders möchte derſelbe Schink geradezu den claſſiſchen Werken der Zeit zuzählen. Dieſem Stück ſei der Beifall ſelbſt dort treu, »wo die Schauſpieler in der Einfalt ihres Geiſtes und Herzens des Dichters ſchöne Zeichnung ſo in Grund und Boden verharanguiren, daſs ihre Sudelei dem Schröderſchen Werke ungefähr ſo ähnlich ſieht, wie ein Troppauer oder Trattnerſcher Nachdruck den Berliner und Leipziger Originalausgaben claſſiſcher Schriftſteller«. Iſt das ein Stich gegen Wien? Ein echtes, deutſches Familiengemälde nennt der Kritiker dieſes in keinem Theaterrepertoire der beiden letzten Jahrzehnte des vorigen Säculums fehlende Schauſpiel, das die Leiden eines ſchwachen,

Verbannung iſt ſchon vorüber, und die Handlung beginnt gleich mit den Leiden des alten Königs. Dadurch iſt ein höherer Grad der Wahrſcheinlichkeit in das Betragen der boshaften Töchter gekommen . . . . ihre Klagen über die Ausſchweifungen des königlichen Gefolges in ihrem Hauſe erhalten einen gröſseren Schein von Wahrheit und mildern ihr hartes Verfahren gegen den alten König . . . Ebenſo werden durch dieſe Abänderung die ſo raſchen Ausbrüche des väterlichen Zorns in Flüchen und Verwünſchungen der Wahrheit noch näher gebracht. . . .«



Scenenbild aus »Die Erbschleicher«.

energielofen Mannes im Banne einer herrfch- und putzfüchtigen, herzlofen Gattin fchildert. Den Mann fpielte Schröder felbft, die fanfte, edle Dulderin Sophie, das Afchenbrödel im Haufe, Madame Schröder. Diefer »Vetter aus Liffabon« wird fehr nachdrücklich als »Originalftück« Schröders bezeichnet; fein begeifterter Biograph F. L. Meyer verfäumt nicht, für die Originalität lebhaft einzutreten und fchliefst daran die charakteriftifche Bemerkung: »Zufällige, oft fehr auffallende Ähnlichkeiten einzelner Auftritte, Charaktere oder Verwicklungen wird bei dem unüberfehlichen Schaufpielvorrath der Vorzeit kein fpäterer Schriftfteller vermeiden, wenn er fich nicht der Unnatur und Ungereimtheit hingeben will, und wer weifs, ob felbft dann! Was fich in einem menfchlichen Gehirn abfpiegelt, ift fchwerlich allen übrigen verfagt«. Die Originalität auch der Schröderfchen Originale war alfo keineswegs einwandfrei. Es ift aber das Richtigfte, was ein Schaufpieler und College, Jofef Lange, von dem Schriftfteller und Schaufpieler fagt, um fein Doppel-Verdienft feftzuftellen:



Scenenbild aus »Die Erbfchleicher«.

»Laffen wir Schaufpieler den Kritikern die Arbeit über, Schröders Werke an den Mafsftab der Regel zu halten und feine Originalität zu unterfuchen; aber geftehen wir, und zwar mit Danke, dafs er in denfelben mit jenem Geifte, mit welchem er, als Schaufpieler ein Proteus, jede Geftalt auf fich begründete und in fich vollendete, uns die bedeutenden Züge hinwarf, um gleichfalls lebende, wahre Geftalten mit Künftlerkraft aus ihnen zu fchaffen, und uns der Schöpfung zu erfreuen. Laffet uns geftehen, dafs fein reicher Geift ihm als Schaufpieler und Dichter nicht zuliefs, fich bei der Anlage feiner Charaktere zu wiederholen oder auf gewiffe Claffen und Stände zu befchränken, fondern dafs er nach Art des Briten fich darin gefiel, von Königen und Edlen bis herab zu dem Bettler die Menfchheit darzuftellen und darftellen zu laffen, alfo zwar, dafs der Künftler, der häufig in feinen Werken arbeitete, nicht befürchten durfte, das zu werden, was der wahre Schaufpieler nie fein foll: »einfeitig«.

In der deutfchen Theatergefchichte gilt es nun einmal als feftftehende Thatfache, dafs die Intriguanten-Gefellfchaft im Wiener Regieausfchuffe Schröder die künftlerifche und noch mehr die literarifche Exiftenz in der Hauptftadt des Kaifers unmöglich gemacht, dafs fie feine Vorfchläge und Anträge entweder abgelehnt oder ihre Ausführung durchkreuzt, feine Stücke fo wenig als möglich zugelaffen oder ins Ungeheuerliche zugeftutzt habe. Wir wollen diefem theaterhiftorifchen Glaubensfatz nicht geradezu widerfprechen und den von genannten und ungenannten Zeitgenoffen beglaubigten, beifpiellos fchlechten Ruf der Brüder Stephanie und Conforten als »literarifche Mörder« und Frevler nicht retten, erinnern aber daran, wie fehr fich gerade damals die anonyme und felbft die »gezeichnete« Correfpondenz der zahlreichen »raifonirenden« Theater- und Literatur-Journale in Übertreibungen und Superlativen der Schmeichelei, wie der Verdammnis gefiel[1]. Wir werfen gleichzeitig einen Blick auf das Repertoire der Schröderfchen Zeit, und das, was diefer Augenfchein lehrt, läfst fchwer an eine graufame Unterdrückung des neuen, unwillkommenen Mannes glauben. Man betrachte das nachftehende Novitätenprogramm der Jahre 1783 und 1784:

[1] So heifst es in Schinks »Dramaturgifchen Fragmenten« 1781 vom Wiener Regie-, recte Infpicientenausfchuffe:« .... Bei Allem, was Recht und Billigkeit heifst, es ift aufserordentlich, dafs diefe Herren fo ungefcheut Hofdirection, Publicum und Autor an den Pranger ftellen können! .... Was den Autor betrifft, was für Recht haben denn die Herren, durch ihre Sudelei von Correctur, Männer zu proftituiren? Ift es denn nicht fchon Demüthigung genug für den Mann von Kopf, dafs er fich von ihnen beurtheilen laffen mufs, nicht Demüthigung genug, dafs er fich von ihnen Veränderungen vorfchreiben laffen mufs, die oft fein Stück zum klaren Unfinn machen? Mufs er nach diefer Demüthigung auch noch in diefer gefudelten Geftalt, doppelt verftümmelt, vor dem deutfchen Publicum erfcheinen? In der That, der Frevel — ich weifs kein gelinderes Wort für die Sache —

1783. 7. Jänner: Die unmögliche Sache. Nach Crown von Schröder. L. 4. — 13. Jänner: Tancred. T. 5. Nach Voltaire von Schröder. — 20. Jänner: Der Eilfertige. L. 2. von Schletter. — 10. Februar: Väterliche Rache. L. 4. Nach Congrève von Schröder. — 19. Februar: Rodogune. T. 5. Nach Corneille von A. Bode. — 24. Februar: Doctor Brummer. L. 3. N. d. F. d. Brueys von Schröder. — 21. April: Kronau und Albertine. N. d. F. d. Mouvel von F. L. W. Meyer. D. 5. — 21. April: Weder Einer noch der Andere. Poſſe von Schröder. — 3. Mai: Der Liebhaber ohne Namen. L. 5. N. d. F. d. Genlis von Gotter. — 17. Mai: Der Engliſche Kaper. L. 1. von Huber. — 24. Mai: Der Glücksritter. L. 5 A. d. E. — 31. Mai: Jeder fege vcr ſeiner Thüre. L. 1. A. d. F. von Schröder. — 14. Juni; Die verdächtige Freundſchaft. L. 4. von Schröder. — 21. Juni: Der Eheſcheue. L. 5. Nach Dorats: Le célibataire von Gotter. — 28. Juni: Lanaſſa. T. 5. Nach Le Mieries (La veuve du Malabar) von Plumicke. — 26. Juli: Die Mutter. L. 5. N. d. F. d. Genlis von Gotter. — 19. Auguſt: Die Frau als Witwe und Jungfrau. L. 1. — 30. Auguſt Friederike von Roſenhain oder die Freier. Nachſp. 1. — 27. September: Amalia. L. 5. von Weisse. — 4. Octobor: Der Ring. L. 5. nach Fraquhars: The conſtant couple, bearb. von Schröder. — 26. Octobor: Adelheid von Salisbury. T. 4. von Schröder. — 1. November: Die Komödie. L. 1. v. Schröder. — 8. November: Gerechtigkeit und Rache. Sch. 5. von Brömel. — 22. November: Adelheid von Ungarn. T. 5. Nach Dorat von Temlich. — 2. December: Die Neugierige. L. 4. nach Genlis von J. H. F. Müller. — 6. December: Das vermeinte Kammermädchen. L. 3. Nach Marivaux von Stephanie d. J. — 20. December: Cleopatra und Antonius T. 4. von Ayrenhoff. — 1784. 3. Jänner: Die unglückliche Heirat. Trg. 5. Nach Southern von Schröder. — 10. Jänner: Die Freimaurer. L. 3. — 17. Jänner: Die reiche Freierin. L. 5. v. Stephanie d. J. — 21. Februar: Chriſtel und Gretchen. L. 3. von Friedel. — 12. April: Maria Stuart von Spiess. — 24. April: Stille Waſſer ſind betrüglich. L. 4. Nach Beaumont von Schröder; — 8. Mai: Die philoſophiſche Dame. L. 3. Nach Gozzi von Schletter. — 22. Mai: Der Graf von Narbonne T. 5. N. d. E. d. Jephenſon; — 15. Juni: Wenn ſie böſe ſein könnten, ſo thäten ſie es. L. 3. A. d. F. von Schröder. — 23. Juni: Der vernünftige Narr. L. 1. Nach Patrat von Schröder. — 3. Juli: Irrthum an allen Ecken. L. 5. Nach Goldſmith von Schröder. — 10. Juli: Verbrechen aus Ehrſucht. Fam.-G. 5. von Iffland. — 27. Juli: Die Badecur. L. 2. von Jünger. — 28. Auguſt: Der Strich durch die Rechnung. L. 4. von Jünger. — 4. September: Die beiden Porträts. L. 1. von Jünger. — 18. September: Der offene Briefwechſel. L. 5. von Jünger. — 2. Octobor: Der Vetter in Liſſabon. Fam.-Gem. 3. v. Schröder. — 2. Octobor: Heirath durch Irrthum. L. 1. nach Patrat von Schröder. — 9. Octobor: Heirath durch ein Wochenblatt. Poſſe 1. Nach Bourſault von Schröder. — 16. Octobor: Der ſchwarze Mann. Poſſe 2 von Gotter. — 13. November: Veit von Solingen. L. 4. Nach Barthe von Gotter. — 20. November: Victorine oder Wohlthun trägt Zinſen L. 4 von Schröder.

Das ſieht denn doch keineswegs wie die Vernachläſſigung und Einſchränkung eines Autors aus, den man abſolut nicht zur Geltung kommen läſst! Mancher Monat zeigt ausſchlieſslich Schröderſche Novitäten. Und wenn wir in den Caſſarechnungen der Hoftheater blättern, fällt uns der gefeierte Name Schröder immer wieder in die Augen. Ein kleiner Auszug der von ihm bezogenen Gebühren:

1781: »Dem F. L. Schröder für Überſetzung der »Adelaide« aus dem Franzöſiſchen 50 fl.; für das Schauſpiel »Die Gefahren der Verführung« 100 fl., für das Luſtſpiel »Die heimliche Heirath« 100 fl., für das Orig. Luſtſpiel »Das Findelkind« 100 fl., für drei gelieferte Stücke »Die dürftige Familie«, »Die Familie« und »Glück beſſert Thorheit« 150 fl.; für das neue Luſtſpiel »Das Teſtament« 444 fl. 44 kr. als dritte Einnahme, zuſ. 944 fl. 44 kr.; – dem J. L. Meyer (gewiſs auf Veranlaſſung Schröders) für die Überſetzung des Luſtſpieles »Der ſeltene Freyer« aus dem Franzöſiſchen und die freie Bearbeitung des Stückes »Treue und Undank« 100 fl., extra für die Bearbeitung des »Imogen« 100 fl. — Jahr 1782—1783: Dem F. L. Schröder für zwei überſetzte Luſtſpiele aus dem Engliſchen »Die Läſterſchule« und »Der Wankelmüthige« 250 fl., dann für die Stücke »Der Eiferſüchtigen Ungetreue« und »Der Schulgelehrte« 100 fl., »Die Zwillingsbrüder«, »Die Verſuchung«, »Tancred«, »Der Autor« nach dem vom Theatralausſchuſſe beſtimmten Preiſe 200 fl., für das Stück »Dr. Brummer« und »Weder der Eine noch der Andere« 100 fl., für das Orig. Luſtſpiel »Die väterliche Rache« als dritte Einnahme 296 fl. 24 kr. und »Der verdächtige Freund« 100 fl. — Jahr 1783—1784: Dem F. L. Schröder für das überſetzte Drama »Albertine von Kronau« 50 fl., für das Orig. Luſtſpiel »Der Ring« dritte Einnahme 646 fl. 18 kr., für das Orig. Trauerſpiel »Adelheid von Salisbury« dritte Einnahme 471 fl. 55 kr., für das überſetzte Stück »Jeder fege vor ſeiner Thür« 25 fl. 48 kr. — Jahr 1784—1785: für das Luſtſpiel »Stille Wäſſer ſind betrügeriſch« 216 fl. 40 kr., für die drei Luſtſpiele »Irrthum auf allen Ecken«, »Wenn ſie böſe ſein könnten« und »Der vernünftige Narr« zuſammen 176 fl.; für die Orig. Stücke »Der Vetter aus Liſſabon« dritte Einnahme 551 fl. 47 kr., »Victorine« detto 331 fl. 10 kr. und »Das Blatt hat ſich gewendet« 216 fl. 40 kr., zuſammen in dieſem Jahre 1492 fl. 17 kr. — Auſserdem: Dem Theatralausſchuſs für das von Schröder gelieferte und ihnen geſchenkte Luſtſpiel »Um 6 Uhr iſt die Verlobung« 50 Ducaten (216 fl. 40 kr).

Thatſache iſt, daſs es in den Jahren des Schröderſchen Wirkens am Burgtheater keinen mehr-aufgeführten und beſſer bezahlten Autor in Wien gegeben hat und daſs eine ſtärkere Vertretung Schröders im Spielplane einfach unmöglich geweſen wäre; von auswärtigen Autoren kam ihm zeitweilig Joh. Friedrich Jünger nahe. Während ſeines Engagements, alſo in einem Zeitraume von vier Jahren, führte das Burgtheater ungefähr dreiſsig Originale oder Bearbeitungen aus Schröder's Feder auf, und eine Reihe anderer Neuerſcheinungen waren ſeiner Einführung in Wien zu danken. Die höchſte Theater-Inſtanz, der Kaiſer, verſäumte keine Gelegenheit, Schröder moraliſch und materiell ſeine dankbare Anerkennung zu bezeigen; er erhielt theils allein, theils mit den anderen Ausſchuſsmitgliedern kaiſerliche

der Frevel geht zu weit, und wenn ich dazu ſchweigen könnte, ſo lieſs ich einen Schandfleck auf der kaiſerlichen Nationalbühne haften, der ſie vor aller Welt zur Schau ausſtellte, was ſie doch nicht verdient; denn es iſt Niemand, dem dieſe Schande zukommt, dem ſie eigenthümlich gehört, als der Theatralausſchuſs. Das bezeug' ich für ganz Teutſchland und ganz Teutſchland ſei Zeuge, daſs ich mich der groſsen Vollmacht des freimüthigſten Monarchen bediene, auf das Strengſte, Wahrheit und Recht zu behaupten und allen Sauerteig, in dem die Kunſt hier durch den Ausſchuſs ſteckt, rein wegzufegen. . . . «



Anna Stephanie geb. Mika als Azora in »Die indianifche Witwe.« Nach dem Gemälde von Jofef Hickel.

»Gratiale«, und da feine normalen Bezüge (4000 fl. jährlich fammt Frau) die höchften waren, welche das Burgtheater jemals aufgewiefen hatte, ift eine finanzielle Zurückfetzung Schröders durchaus nicht nachzuweifen. Die Statiftik fpricht entfchieden gegen die Ankläger feiner Feinde, und wenn diefe wirklich Himmel und Erde in Bewegung gefetzt haben follten, ihn von feinem bevorzugten Platze zu rücken, fo ift es ihnen Jahre hindurch gewifs nicht gelungen. Von feinen »literarifchen« Schaufpielercollegen[1] kam Niemand in fo kurzer Zeit fo oft zu Worte; allerdings ftanden fie tief unter ihm. Andere öfterreichifche Autoren erfchienen überhaupt fehr vereinzelt. Der vornehmfte derfelben, Cornelius von Ayrenhoff, erfreute fich fchon aus materiellen Gründen der ausnahmslofen Beliebtheit bei allen Darftellern, zu deren Gunften er regelmäfsig auf Honorar und »Einnahmen« verzichtete.[2] Mit feinem neuen Trauerfpiel »Irene« eröffnete man am 21. Jänner 1781, nach der fiebenwöchentlichen Theaterfperre aus Anlafs des Todes der grofsen Maria Therefia (29. November 1780), das Burgtheater.[3] Das Stück war, wie ein wohlwollender Kritiker fagt, »eine deutfche Zaïre, doch fehlte es ihr an Intereffe, Haltung der Charaktere und Colorit des Dialogs«. Diefem »chriftlichen Trauerfpiel« liefs Ayrenhoff, der noch ganz in der franzöfifchen Schablone fufste, einige Luftfpiele und feine heidnifchen Trauerfpiele in Alexandrinern »Cleopatra und Antonius«, »Aurelius«

[1] Weidmann erhielt 1785 für feine Stücke »Der Sonderling« die dritte Einnahme 504 fl., »Die Dorfhändel«, »Die drei Zwillingsfchweftern« dritte Einnahme 599 fl. 3 kr. und Andere. Die ftattliche Summe von 1103 fl. 3 kr. — Stephanie jun. dankte feine beträchtlichen literarifchen Einnahmen vorwiegend der Bearbeitung von Operntexten.

[2] So regiftriren die Caffenrechnungen pro 1783: Dem Jof. Weidmann für die ihm von Oberft von Ayrenhoff gefchenkte Komoedie »Die Freundfchaft der Weiber« 51 fl. 12 kr. — Ein andermal: »Der Catharina Jaquet, deutfchen Schaufpielerin, für das gelieferte und ihr in der dritten Einnahme überlaffene Trauerfpiel »Irene« 156 fl. 41 kr. — Dem Stephanie d. Ä. die vom Oberft von Ayrenhoff als Verfaffer des Trauerfpieles »Antonius und Cleopatra« überlaffene dritte Einnahme vom 27. December 1783 324 fl. 50 kr. — Die dritte Einnahme von »Erziehung macht den Menfchen« (Luftfpiel) erhielt Herr Jautz.

[3] Laut Decrets vom 4. December 1780 erhielten die Mitglieder des Burgtheaters, offenbar ohne Einftellung der Bezüge fiebenwöchentliche Ferien: »Da das k. k. Nationaltheater, von morgen an gerechnet, erft in fieben Wochen wieder eröffnet wird, fo haben Seine Majeftät Jedermann die Freiheit ertheilen wollen, für fich zu feinem Vortheil und Nutzen eine Reife unternehmen zu können.«



Scenenbild aus »Otto v. Wittelsbach.«

und »Hermanns Tod«[1] folgen. Die Rückkehr zu den Alexandrinern entſprach der Vorliebe des Kaiſers; ihr verdankten wohl auch Schlegels »Trojanerinen« und »Canut«, Gotters »Alzire«, Cronegks »Codrus« und Andere ihre Berufung oder Rückberufung in das Wiener Repertoire. . . . Da aber der geſpreizte Alexandriner keineswegs dem Geſchmack der Wiener entſprach, muſste auch für den theatraliſchen Hausgebrauch geſorgt werden. In dieſer Hinſicht war Weidmann, deſſen »ſchöne Wienerin« eine Zeitlang beiſpielloſen Zulauf fand, ſehr fruchtbar. Zu den »heimatlichen« Autoren konnte man ſozuſagen auch den Schauſpieler und Dichter Chriſtian Heinrich Spieſs rechnen, einen geborenen Sachſen, der aber mit der Wahr'ſchen Truppe als Darſteller »zitternder Greiſe, biederer Alter und ſchleichender, dummer, junger Herren« Öſterreich durchzog, bis ihm ſein Gönner Graf Künigl 1788 auf dem böhmiſchen Schloſſe Bezdiekau eine behagliche Beamtenſtellung bereitete. Dort konnte er ungeſtört ſeine Muſe empfangen, die ihm zumeiſt in ſchauriger Geſtalt erſchien und eine Fülle grotesker Ritter-, Räuber- und Geſpenſter-Romane beſchied. Seine Dramen »Ugolino«, »Maria Stuart« (dasſelbe, das wir ſchon ſkizzirt haben und das erſt von Schillers herrlicher Tragödie verdrängt wurde), »Graf Schlensheim«, »Clara von Hoheneichen« und andere, ſeine Luſtſpiele »Roxelane als Braut«, »Die drei Töchter«[2] u. ſ. w. heben ſich von ſeinen erzählenden Werken ſanfter ab: ſie zeigen tüchtige Theater-Mache, und namentlich »Maria Stuart« konnte als die erſte eigentlich literariſche Behandlung des Maria Stuart-Stoffes gelten. Spieſs ſtarb am 17. Auguſt 1799 in geiſtiger Zerrüttung, kaum 44 Jahre alt, in ſeiner Einſiedelei bei Bezdiekau. . . Mitunter geſtattete man auch ſeltſamen Dilettanten einen Autoren-Ausflug auf die Burgtheater-Bühne. So kam am 28. Jänner 1781 ein Original-Trauerſpiel »Die Schwäger« »von einem gemeinen Soldaten des löblichen Wolffenbüttelischen Infanterieregiments«, am 5. Mai ein Luſtſpiel »Wer wird ſie kriegen?« von demſelben poëtiſchen Krieger, dem die ganze Einnahme zufiel, zur Aufführung, und 1783 zahlte man einem unbenannten bürgerlichen Hutwalker »für das gelieferte Originaltrauerſpiel »Die unglückliche Heirath« die beträchtliche dritte Einnahme von 434 fl. 29 kr. aus. Im nächſten Jahre begegnen wir auf den Burgtheaterzetteln einem »rührenden Luſtſpiel in zween Aufzügen von einem Soldaten«, deſſen Regiment nicht angegeben iſt.

Man wird kaum irregehen, wenn man in ähnlichen Conceſſionen an die Menge eine flüchtige Reizung der Neugierde, in der ſtreng-kritiſchen und chicanöſen Prüfung wirklich guter Werke und der kritikloſen Annahme gut empfohlener oder zum Alltagsgeſchmack herabſteigender Werke eine Quelle aufreibender Conflicte Schröders mit ſeinen Collegen im Inſpicientenausſchuſſe vermuthet. Doch waren dieſe Conflicte ſo mannigfaltiger Art, daſs ſie kaum aufzuzählen, ihre Quellen kaum durchwegs zu ergründen ſind. Schon im zweiten Jahre ſeines Wiener Wirkens begannen dieſe Reibungen; die nach Schröders Anſicht mangelhafte Beſchäftigung ſeiner Frau gab den erſten Anſtoſs dazu. Dann kam

Scenenbild aus »Otto v. Wittelsbach«.

[1] Zettel vom 8. April 1782: »Aurelius« oder »Der Wettſtreit der Groſsmuth«, ein Orig. Trauerſpiel in Verſen in fünf Aufzügen von einem k. k. Officier. Trajan — Schröder, Aurel — Lange, Flavia — Mad. Sacco. — 8. Jänner 1785 »Hermanns Tod«, ein Trauerſpiel in Verſen und fünf Acten, neubearbeitet vom Verfaſſer der »Kleopatra«.

[2] Die Caſſenrechnungen notiren 1783: dem Chriſtian Heinrich Spieſs für das Luſtſpiel »Die drei Töchter« 100 fl. und noch den Reſt der dritten Einnahme, zuſammen 179 fl. 21 kr.



Scenenbild aus »Otto v. Wittelsbach.«

es zu den erften Differenzen wegen der dramatifchen Werke Schröders, welche von ihrer Annahme ordnungsmäfsig dem Ausfchuffe zur Prüfung einzureichen waren. Obwohl Schröder — fo erzählt fein Biograph — jede Honorirung für Stücke, welche nicht gefallen würden, ablehnte, alfo dem Ausfchuffe jede finanzielle Verantwortung abnahm, entging er doch nicht der genaueften Überprüfung. Dafs aber die Herren des Ausfchuffes, neben welchen Schröder etwa ein Jahr als College fafs und urtheilte, feine Stücke mit Vorliebe abgelehnt oder ausgefchloffen hätten,[1] haben wir bereits durch ftatiftifche Belege als fehr fragwürdig hingeftellt. In dem Spielplane des Burgtheaters 1781—1785 fehlt kaum eines der damals gangbaren Schröderfchen Stücke, und die Ablehnung feines »Fähnrich« kleidete man — fo heifst es — in die jedenfalls fchmeichelhafte Form, dafs Niemand nach Schröders eventuellem Abgange von Wien den Starrwitz fpielen könnte. Trotzdem kam derfelbe »Fähnrich« fchon am 23. September 1782 und noch fpäter zur Aufführung; Lange und Mad. Adamberger fpielten fo glänzend darin, dafs ihnen Kaifer Jofeph II. die ganze erfte Einnahme der Première fchenkte. Aber mit kleinen und doch empfindlichen Nadelftichen rächten fich die bisher unumfchränkten literarifch-künftlerifchen Machthaber an dem unwillkommenen Eindringling, der fo bedenklich fie zu überragen wagte. Man ftellte feine Stücke der Cenfur als der eingehenderen Beachtung würdig dar, und daraus entfprangen Unannehmlichkeiten, die man nicht unmittelbar anzufachen wagte. Auch die Rollenbefetzung bot Gelegenheit genug, einem Manne wie Schröder, der felbft zu disponiren gewohnt war und eine Unterordnung unter fremde Anfichten und Meinungen fchlecht vertrug, das literarifche Leben zu verleiden. Und eine noch praktifchere und unfchuldigere Gelegenheit, den unbequemen Mitmenfchen zu ärgern, bot das Vergreifen der Rollen durch feine Collegen felbft. Mit befonderem Eifer griff man auf die vom Kaifer felbft wegen der feindlichen Schweftern Sacco-Teutfcher angeordnete Praxis des Alternirens zurück und vereitelte (wohl nicht immer abfichtlich) durch die Abwechslung mit dem älteren Stephanie Schröder manche Glanzrolle, wenn Jenen der erfte Abend traf. Schon im September hatte Schröder fein erftes Entlaffungsgefuch geftellt; die Antwort darauf war feine Berufung in den Ausfchufs gewefen. Darin fühlte er fich noch unbehaglicher, denn ein Majorifiren bei den Abftimmungen, wie es nur zu häufig vorkam, machte es ihm ja doch unmöglich, das Gewicht feiner Perfönlichkeit, fo wie er es wollte, zur Geltung zu bringen. Immerhin fällt in diefe Zeit die Aufführung mehrerer feiner allbekannten Verdeutfchungen englifcher Stücke, auch deutfcher Originale, und die Creirung mehrerer feiner berühmteften Rollen, zum Beifpiel des Guftav Wafa in Brookes gleichnamigem Drama. In der »Läfterfchule«, der noch heute bekannten Bearbeitung einer Sheridanfchen Komödie, fpielte Schröder den Oberft aus dem Stegreif, weil Brockmann und Stephanie jun. »von der anhaltenden epidemifchen Influenz des Sommers, derentwegen fogar die Bühne vom 8. bis 14. Juni gefchloffen werden mufste, zugleich befallen wurden.«[2]



Scenenbild aus »Otto v. Wittelsbach.«

[1] Laubes Angabe, »faft jedes Stück Schröders fei abgewiefen oder bis zur Unmöglichkeit abgeändert worden«, ift völlig unhaltbar.

[2] Das »Wiener Diarium« vom 8. Brachmonats 1782 meldet über diefe Influenza-Epidemie: »Die fogenannte Modekrankheit, welche bey den meiften der rufsifche Katharr heifst, greift mit jedem Tage weiter um fich. . . . Da faft alle Mitglieder des hiefigen National-theaters damit ebenfalls befchwert find, fo wurde geftern dem Publikum angekündigt, dafs das Schaufpiel auf heute eingeftellt werden mufste«.

Viel Glück machten in Wien wie überall Schröders »Teftament«, das einem Pseudo-Shakefpeare'fchen Luftfpiele »Der Londoner Verfchwender« entlehnt war, und fein »Ring«[1]; weniger »Adelheid von Salisbury«; weil darin »die Unfchuld ftirbt, und das ift den Wienern nicht recht«, meinte der gekränkte Autor. »Die väterliche Rache«, einer Caprice entfprungen,[2] fand eine nachfichtige Aufnahme. Die Empfänglichkeit des Wiener Publicums felbft vermochten auch Schröder und fein Prophet Meyer nicht zu leugnen. »Ein dankbareres Publicum gibt es nicht, ein kälteres glaube ich zu kennen«,[3] fagt diefer. Schon damals laufchte das Publicum jedem Worte, es überfah keinen Zug, fafste jede Feinheit, jede Nuance auf. »Diefe Erwartung des Lieblings, diefe Freude bei feiner Erfcheinung, diefe Spannung, diefes Aufmerken, diefes Begleiten, diefes Stillegebieten vor einer bedeutenden Rede, diefes mühfam zurückgehaltene, jede Störung des Bevorftehenden ängftlich vermeidende Entzücken, diefen lauten, langen, unerfättlichen Ausbruch des Jubels, wenn endlich das Erfehnte vollendet war«, habe man nur in London bei Shakefpeare-Vorftellungen gefunden. Diefes Publicum konnte irregeführt, es konnte aber auch erzogen werden, und das hätte Schröder vermocht, wenn er nicht frühzeitig verfagt hätte.

Mittlerweile aber war er wieder aus dem »Ausfchuffe« in die Zahl der »gewöhnlichen« Mitglieder zurückgetreten; er blieb auch dort das aufsergewöhnliche Element, das fich mit den Anderen nicht vertragen konnte, vielleicht auch nicht wollte. Wiederholte Reifen nach Hamburg hatten ihn immer wieder mit feiner dortigen andächtigen Gemeinde, mit altgewohnten Verhältniffen in Berührung gebracht, und an Aufforderungen mochte es nicht fehlen, den Wiener Verdriefslichkeiten durch eine Rückkehr in das verlaffene, aber nicht verlorene Hamburger Paradies zu entrinnen. Kehrte er dann nach Wien zurück, fo fand er nur eine Zunahme der allgemeinen Verbitterung und neuen Ärger. »Verfchiedene Kränkungen, Feindfeligkeiten, vom Neide, Geize und der Herrfchfucht eines unruhigen, bösartigen Menfchen angezettelt, brachten es dahin, dafs faft alle Mitglieder der Gefellfchaft in eine Art von Apathie verfielen. Schröder trat aus diefer Urfache auch aus der Regie.« So fchreibt J. H. F. Müller in feinem »Abfchied«. Der »bösartige Menfch« trug, wie man annehmen mufs, den oftgenannten Namen Stephanie. Schröder fpricht ihn offen aus.

»Das Erste, was ich bei meiner Ankunft in Wien erfuhr«, fchreibt er am 31. Mai 1784, nach der Heimkehr von einem Ausfluge nach Hamburg, »war ein Befehl, den der jüngere Stephanie erfchlichen hat: dafs keinem Stücke die dritte Einnahme zugeftanden werden folle, welches nicht hier gedruckt wird. (Diefes traf aber gerade bei den meiften in Druck erfchienenen Schröderfchen Stücken zu.) Als ich mich darüber bei dem Grafen Rofenberg befchwerte, antwortete er mir, diefe Neuerung fei mir und den hiefigen Schaufpielern nicht vorgefchrieben, fondern nur auswärtigen Schrift ftellern. Sie fehen, dafs man mich gemeint, aber nicht genannt hat, um den Grafen zu verleiten. . . . Der junge Stephanie wurde vor zehn Tagen nach Prag gefchickt, um Reinecken[4] zu werben, wozu ich Langen gerathen. Ehegestern kam er zurück und hat, nach feinem trübfeligen Geficht zu urtheilen, nicht viel ausgerichtet. Ich denke, fein Geficht würde ungleich trübfeliger geworden feyn, wenn er wirklich etwas ausgerichtet hätte. . . . «

[1] 4. October 1783: Baronin Schönholm — Dlle. Jaquet, Frau von Darring — Mad. Noufeul, Henriette — Mad. Schröder, Graf Klingsberg — Brockmann, Holm — Schröder, Louife — Mad. Schütz, Selling — Lange. Die Autoreinnahme betrug 646 fl., und noch die 5. Vorftellung war ausverkauft.

[2] Das Stück entftand »aus einem nicht feindfeligen Geift des Widerfpruchs gegen die Behauptung einer vornehmen Kunftbefchützerin, es fei unmöglich, aus Congrèves »Liebe für Liebe« etwas für die deutfche Bühne zu machen, ohne fich mit Anftöfsigkeiten zu befaffen«.

[3] Von der »Lebhaftigkeit« des Wiener Publicums zeigt folgende »Nachricht«, die wir im »Wr. Diarium« vom 13. März 1775 finden: »Es ift fchon öfter gefchehen, dafs einige von dem allhiefigen Publicum in beyden k. k. privilegirten Theatern, die gute oder üble Aufnahme eines allda aufgeführten Schaufpiels oder Ballets auf eine fehr unanftändige, und vielmehr ungeftümme Art zu erkennen gegeben haben. Es ift aber auch ficher vermuthet worden, dafs diefer Unfug, da derfelbe den übrigen zugleich gegenwärtigen Perfonen zur Befchwerde, und wohl gar zur Unbild gereichen dürfte, mittelst eigener Erkenntnifs dermaleinft rückftellig bleiben werde. Die widrige Erfahrenheit zeigt jedoch bis nun das Gegentheil, daher wird hiemit jedermänniglich zu wiffen gemacht, dafs nicht nur das Pfeifen, auf was immer für eine Weife, und zwar wiederholtermal, fondern auch das Stofsen mit Füfsen, Stofsen und Schlagen mit Stecken auf den Fufsboden, Bänke und Wände, aller Orten in beyden Theatern von nun an dergeftalt verbothen fey, dafs der entgegen Handelnde nach Umftänden und Befunde fogleich an der Stelle von der vorhandenen Wache angehalten, und aus dem Theater abgefchafft, oder wohl gar gefänglich eingebracht und wider felben die fchärfefte Beftrafung verhängt werden foll, allermafsen dem Publicum ohnehin bevorftehet, feinen Beyfall durch Händeklatfchen, den Misfallen aber durch allgemeines Stillfchweigen an den Tag zu legen. Wonach fich Jedermann für Befchimpfung und Schaden zu hüten wiffen wird. Wien den 9. May 1775.«

[4] Johann Friedrich Reinecke, ein Schüler Ackermanns und Schröders und einer der bedeutendften Schaufpieler feiner Zeit, wirkte damals als Regiffeur der fogenannten Bondinifchen I. Gefellfchaft in Dresden und Prag.

Alfo Stephanie jun. war oder fchien die Seele der intriguirenden Clique, welche Schröder den Wiener Boden verleidete. Man hat auch die merkwürdige Anordnung, dafs auf den Hoftheater-Zetteln die Namen der Darfteller wegzulaffen feien[1], als eine Rancune gegen Schröder dargeftellt, da man dadurch habe verhindern wollen, dafs fich das Publicum gerade die Schröderfchen Rollen anfehe, andere Befetzungen aber ignorire. Mögen derartige Caffen-Erwägungen immerhin geltend gewefen fein, fo ift doch die ausfchließliche »Spitze« gegen Schröder nicht nachzuweifen, da Madame Sacco durch diefe den Perfonencult einfchränkende Mafsnahme ebenfo betroffen war.

Schröder war übrigens fchon 1784 entfchloffen, feinen ablaufenden Contract nicht mehr zu erneuern und in feinen Hamburger Frieden, auf feinen Herrfcherthron, zurückzukehren. Es ift bezeichnend, dafs er noch in den letzten Monaten feines Wiener Aufenthaltes als Dichter und Schaufpieler feine dominirende Stellung innehatte. In der zweiten Hälfte 1784 gab man feinen »Irrthum auf allen Ecken«, eine Bearbeitung von Goldfmiths »Mifsverftändniffe einer Nacht«, den »Vetter aus Liffabon«, »Victorine«, nach einem Roman der Madame Barney, (»Codine«)[2] bearbeitet. Die »Heirath durch das Wochenblatt«, nach Boursaults »Mercure galant«[3], endlich am 1. Jänner 1785 Schröders Bearbeitung der »Brüder Cumberlands« unter dem Titel »Das Blatt hat fich gewendet«, in welcher er felbft einen fich emancipirenden Pantoffelhelden mit überwältigender komifcher Meifterfchaft fpielte.

Mit Carnevals-Ende war das Ende der Saifon und des Schröderfchen Vertrages gekommen; er nahm feierlichen Abfchied von Wien.

»Da im Jahre 1784«, fchreibt fein College Müller, der keinesfalls unter feinen Feinden zu fuchen ift, »die heillofe Kabale weitere Fortfchritte zum Nachtheile des Guten machte, fpielte Schröder nach ordnungsmäßiger Aufkündigung feines Contractes den 5. Februar (1785) zum letzten Male in dem Stücke »Das Blatt hat fich gewendet« den Amtsrath Poll mit dem einftimmigften Beifalle in Gegenwart des Allerhöchften Hofes, des ganzen hiefigen hohen Adels und eines außerordentlich zahlreich verfammelten Publicums. Am Ende der Vorftellung ftanden alle Cavaliere und Damen in ihren Logen auf, applaudirten fo lebhaft und allgemein, als bisher noch nie gefchehen war, und ein anhaltendes Herausrufen des ganzen Publicums bewies, wie fehr Wien diefen würdigen Künftler fchätzte und wie ungern man ihn verlöre. Er trat hervor und fagte: »Diefer neue Beweis der Güte und Gewogenheit des verehrungswürdigen Publicums macht mich den Entfchlufs verwünfchen, den ich habe faffen müffen, Wien zu verlaffen. Es wird nie an mir liegen, wiederzukommen.«

Kaifer Jofeph II. beeiferte fich feinerfeits, dem fcheidenden Künftler Beweife feiner befonderen Schätzung zu geben. Am 6. Februar befchied er ihn nach Schönbrunn und liefs fich von ihm einige Scenen aus »Emilia Galotti« und dem »Seltenen Freier« vorfpielen. Am nächften Tage (nach einem Abfchiedsdiner bei Brockmann) wurde das Ehepaar Schröder von dem Monarchen in befonderer Audienz

[1] Die Burgtheaterzettel wechfelten wiederholt Form, äußere Ausftattung und Anordnung. Während fie zum Beifpiel bis 1781 den einfachen Adler zeigen, erfcheinen fie 1781 mit dem Doppeladler gefchmückt. Die Form der Ankündigung war in diefem Jahre: »Die k. k. Nationalhoffchaufpieler werden heute . . . . aufführen . . . . « Vom April 1782 erfcheinen zeitweilig die Perfonen nicht auf den Zetteln. Dagegen werden die Zettel wiederholt zu »Ankündigungen« benützt. Man gibt zum Beifpiel dem Publicum bekannt, dafs »vorgeftern Madame Fifcher im Theater oder beim Ausfteigen auf der Straße ein Bracelett fammt einem in Gold gefafsten Porträt verloren habe; der Finder wird gebeten, es gegen einen Ducaten Recompenfation bei der Caffa abzugeben« (2. Mai 1781), oder es wird »im Nobelparterre ein Beutel mit päpftlichen Medaillen verloren, Abgabe gegen Recompence an der Caffa«. Der Theateranfang war meift um 1/2 7 Uhr.

[2] »Victorine« oder »Wohlthun trägt Zinfen« wurde aus dem Manufcript gefpielt; es zeigt die Belohnung der bedrohten Tugend eines Mädchens, deffen Vater ein Lüftling war und dem ein anderer Lüftling im Haufe des edlen Oberften, der fie angenommen hat, nachftellt. »Es kommen in diefer Komödie — fagt die »Wiener Chronik« — 5 Briefe, 5 Dii ex machina vor, um der Verwirrung fortzuhelfen. Franziska (Madm. Jaquet) hat bisher faft lauter heroifche Rollen gefpielet, doch erfcheint fie hier in einer ganz fremden Geftalt, fie nimmt die Rolle ihrer Schwefter über, die im Naiven unerreichbar ift und verbindet diefe Naivita mit einer Nobleffe, die dazu erforderlich war, und welche Mademoifelle Jaquet fo fehr in ihrer Macht hat. Nach unferer Meinung ift Franziska ihre Triumphrolle. Sie fpielt fie mit fo vielen Feinheiten, dringt fo in die innerften Falten des Charakters, ihre Scherze find fo edel, ihr Ton fo fchön, ihre Declamation fo richtig, dafs man die Afche der feligen Ackermann fegnen mufs, ohne die unfre Sacco und unfre Kath. Jaquet das, was fie find, nicht geworden wären. Herr Schröder zeigt als Dichter, dafs er ein Schaufpieler ift; was Wirkung auf dem Theater macht, weifs er als Schaufpieler aus Erfahrung. Ob es fich in den Plan fchickt, das kümmert ihn wenig.«

[3] Über »Die Heurath durch ein Wochenblatt« fchreibt die Wiener Chronik Bd. 1: Ein Autor gewinnt durch das Blatt Allerley einen alten Vater, dafs er ihm feine Tochter verfpricht. Bei dem Befuche des Vaters trifft er 8 Narren, die für das Wochenblatt allerlei zu beftellen haben. Unter diefen ift ein Comödiant, der ein Lob erbetteln will, der Unterhaltlichfte. Hiebei wurde ein Schaufpieler in P(rag), der auch in Wien gut bekannt ift, trefflich copirt. »Wahrfcheinlich (der Carrikirte war der bekannte Schaufpieler und Theaterdirector Wahr) wird diefer, wenn er einft diefelbe Rolle fpielen wird, wieder den Herrn Brockmann lächerlich machen. Die Poffe ift eine Farce, welche der Kafperle in der Leopoldftadt aufzuführen Bedenken tragen würde, durch die Kunft der Schaufpieler wurde fie des Beklatfchens würdig befunden.«

empfangen. »Als Schröder und feine Frau fich bei Jofeph beurlaubten« — fchreibt fein Biograph Meyer — »konnte diefer, der nur den Künftler in ihm kannte, fein Erftaunen nicht verbergen, dafs ein folcher es über fich gewinnen könne, das empfänglichfte Publicum mit dem zu vertaufchen, welches als das kältefte verfchrieen war. Dagegen fchienen ihm Familienrückfichten nicht überwiegen zu müffen. »Sie find Hamburg zweimal fatt geworden«, entliefs ihn Kaifer Jofeph, »ich fage Ihnen vorher, Sie werden es auch zum drittenmal aufgeben. Dann wenden Sie fich an Niemand, als an mich.« — Das Ehepaar war tief gerührt über die Herzlichkeit des Empfangs und der Verabfchiedung. Mehr als eine Stunde dauerte die Audienz.« Das ift ein Herr!« fagte Frau Schröder, als fie zu Brockmann zurückkehrten, »ich bereue, dafs wir Wien verlaffen. Er meint es fehr gut mit feinen Deutfchen!« »Gewifs,« fagte Schröder, »Gott fegne und erhalte den guten Kaifer! Nur gewiffe ..... arbeiten feinen weifen Abfichten mit einer Art entgegen, die ich vielleicht einmal öffentlich rügen werde.« In Gefellfchaft Brockmanns, der ihn nach Hamburg begleitete, verliefs Schröder am 7. (oder 9.) Februar Wien. Das Burgtheater hatte mit ihm feine gröfste Zierde eingebüfst, einen Künftler und eine geiftige Kraft, welche ihm die Führung in der deutfchen Bühnenwelt, einen richtunggebenden Einflufs auf die künftlerifche und literarifche Production Deutfchlands fchaffen und erhalten konnte. Schröder hatte nicht Geduld und Selbftverleugnung genug, die ihm widerftrebenden Mächte zu überwinden. Er war kein Diplomat, er war reizbar und empfindlich. Hätte er den offenen Weg zum Kaifer rechtzeitig gefunden, fo konnte er jede »Kabale« brechen und felbft das Haupt der Wiener Bühne werden; aber er gab feine Sache in Wien verloren, und damit war er felbft dem Burgtheater verloren.

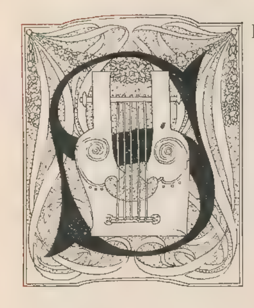




IV.

SINGSPIEL UND OPER IM BURGTHEATER.

DIE MOZART-TAGE IN DER „BURG."



SEIT Jofeph II. dem deutfchen Schaufpiel im Theater der Kaiferburg ein bevorzugtes Heim gefchaffen und feine fchirmende Hand darüber gebreitet hatte, war das mufikalifche Drama, die einft fo allmächtige italienifche Oper, wohl nicht vergeffen, aber aufgegeben. Der deutfchen Bühne gehörte das Intereffe Wiens; die Ariftokratie konnte nicht fchmollend abfeits ftehen, wenn der Monarch felbft das Oberhaupt des »nationalen Schaufpiels« war, wenn fogar Kaunitz Frieden und Freundfchaft mit dem deutfchen Theater fchlofs und feine theueren Franzofen verloren gab. Doch vermifste man namentlich in diefen, aber auch in weiten mufikalifchen Kreifen fchmerzlich die Abwefenheit einer ftändigen Operngefellfchaft, welche nur zeitweilig durch irgend eine Stagione fremder »Operiftenbanden« im Kärnthnerthortheater oder durch Singfpiel-Aufführungen deutfcher Gefellfchaften in demfelben Haufe erfetzt wurde, das der Kaifer für die mannigfaltigften künftlerifchen Productionen freigegeben hatte. Schon im Jänner 1776 fpielte dort, »durch vornehme Deutfchfranzofen angeleitet« (wie Gebler fagt), eine »franzöfifche Operiftengefellfchaft unter der Direction Hamon«, die mit italienifchen Opern wiederzukommen verfprach. Als Noverre zeitweilig fein Ballet im Kärnthnerthortheater etablirte, liefs er zur Abwechslung mit feinen eigenen Aufführungen die Brünner Gefellfchaft des Principals Böhm fpielen, die vom 17. April bis 17. Juni 32 Singfpiele von Gluck, Hiller, Baumgartner, Holly, Grétry, Philidor, Guglielmi u. A. mit mittelmäfsigem Gelingen gab. Nach Böhm kam Wäfer mit feiner bereits erwähnten Schaufpiel- und Singfpielgefellfchaft, welche im Singfpiel Befferes leiftete als im recitirenden Schaufpiel und fchliefslich, wie bekannt, mit fchwerem Schaden abzog.

» . . . Wäfer gibt feit vorigen Donnerftag auf dem Theater beym Kärnthnerthor deutfche Singfpiele,« fchreibt Gebler an Nicolai 24. Juni 1776. »Er machte den Anfang mit der »Sposa fedele« des Guglielmi, die ziemlich gefiel, allein geftern wurde der »Deferteur« von Monsigny beynahe ausgepfiffen. Er hat einen guten Sänger, der fich Spengler nennt und die prima donna Madame Hennifch (richtig Henifch) ift leidentlich, aber ein fchönes Bild ohne Grazie, ohne Bewegung. Der Reft von feinen Leuten, die ich bisher gefehen habe, ift abfcheulich. Ich zweifle faft, dafs er es wagen werde, mit Luft- und Trauerfpielen ohne Gefang hervorzutreten. Die Imprefa der Italiänifchen Oper, welche auch opere serie geben will, hat 36 Tänzer und Tänzerinnen aufgenommen; Noverre (der Balletmeifter) geht aber, wie man mich verfichert, für dermalen in einigen Tagen von hier weg. Mit Anfang Septembers, heifst es, wird Hammon mit feinen Franzofen von Hamburg zurückkommen. Diefe Ueberfchwemmung mit Schaufpielen dürfte aber, aller Wahrfcheinlichkeit nach, nur bis Ende künftigen Carnevals dauern, und das mit Oftern 1777 eintretende neue Theatraljahr die Sachen wieder in ihren vormaligen Gang

zurückführen. Geftern Sonntags, waren zu gleicher Zeit: 1) deutfches Schaufpiel im National- oder Hoftheater, 2) deutfches Singfpiel am Kärnthner-Thor, 3) 4) 5) 6) vier deutfche Komödien-, Sing- und Pantomimenfpiele in den Vorftädten, 7) Thierhetze im Amphitheater, 8) 9) zwey grofse Feuerwerke. Welche Verlegenheit der Wahl für unfere zahlreichen Müffiggänger!«

Noch gleichzeitig mit Wäfer gab eine nicht minderwerthige italienifche Operntruppe, welcher der angefehene Baffift Poggi fammt Frau, der Tenor Jermoli und die berühmte Cavalieri angehörten, Vorftellungen im Burg- und Kärnthnerthortheater. Nach einem Intermezzo von Gauklern und Luftfpringern kam eine von Catharina Schindler[1] geleitete und grofsentheils aus deutfchen Mitgliedern (Tenor Frieberth, Ruprecht, Anna Lange u. A.) beftehende italienifche Operngefellfchaft, welche von dem Unternehmer Moll mit Schau- und Singfpielen und Balleten abgelöft wurde. Durfte es fo bleiben, dafs das mufikalifche Schaufpiel in der Stadt Glucks ohne ftändiges Heim, auf fremde, ungleichwerthige Wandergefellfchaften angewiefen war, durfte man dem begreiflichen Wunfche, in der Refidenz des römifchen Kaifers der Oper eine würdige Stätte zu fchaffen, dauernd widerftreben? Kaifer Jofeph II. hatte fich dem Vorurtheil, dafs eine glanzvolle italienifche Oper mit einem noch glanzvolleren Ballet zu den unentbehrlichen Beftandtheilen einer fürftlichen Hofhaltung gehöre, entgegengeftemmt; er wollte ihm auch jetzt noch keineswegs Rechnung tragen. Seinem durchaus deutfchen Sinne entfprach vielmehr das Streben, dem nunmehr begründeten deutfchen Schaufpiel ein deutfches Singfpiel zur Seite zu ftellen, den mufikalifchen Bedürfniffen des Publicums durch ein ausfchliefslich deutfches Perfonal und Werke deutfcher Autoren entfprechen zu laffen. Gedachte der Kaifer fein Schaufpiel in den künftlerifchen Mittelpunkt Deutfchlands zu ftellen, »die erften und beften Köpfe in ganz Deutfchland nach Wien zu ziehen«, fo wollte er feiner Refidenz auch den Ruhm der erften Mufikftadt des römifchen Reiches gewahrt wiffen, ja hier den Beweis liefern, dafs die deutfche Kunft fich auch in der Mufik felbftftändig, losgelöft von der italienischen Herrfchaft, zu entfalten vermöge.

Der Kaifer war ja, wie man weifs, entfchieden »mufikalifch«. Er hatte regelmäfsig an den Nachmittagen nach aufgehobener Tafel fein Privat-Concert; er felbft war mufikalifch gebildet, befafs eine in italienifcher Schule gebildete Bafsftimme, fpielte Cello, Viola und Clavier, las Vocal- und Inftrumental-Mufik vom Blatt, begleitete aus der Partitur am Clavier und liebte es, Kammermufik prima vista zu fpielen und fpielen zu laffen. An dem normalen Quartett im Mufikzimmer des Kaifers nahmen aufser ihm Erzherzog Maximilian, Mozarts warmherziger Protector, Salieri, als erfter Geiger Kreibich, als Cellift der fehr einflufsreiche Kammerdiener Strack und einige untergeordnete Mufiker theil. Dem Programm diefer Privat-Concerte fagte man nicht viel Gutes nach: Haydn hatte fehr fpät das Glück, von Jofef II. im vollen Maffe erkannt zu werden; dabei aber waren wohl Mufikanten-Einflüffe thätig, die der Kaifer, auch in der Würdigung Mozarts, nur allmälig überwand.

Mit Vorliebe folgte der Monarch in feinen mufikalifchen Privatübungen den Erfcheinungen in der grofsen Öffentlichkeit; Opern und Oratorien wurden beachtet und einzelne Fragmente derfelben durchgefpielt. Dürfen wir uns wundern, wenn er endlich auch die Leere in der Wiener Opernproduction fchmerzlich empfand und den Drang fühlte, diefe klaffende Lücke im künftlerifchen Leben feiner Refidenz durch die Schaffung einer deutfchen Oper auszufüllen?

Die führenden Geifter des literarifchen Deutfchland erglühten keineswegs für diefen Plan; fie glaubten in der Mufik nur eine ftörende und anmafsende Schwefter der Literatur erblicken zu können, die man dem neuerwachten deutfchen Theater nicht fern genug halten follte. Leffing entfetzte fich bei dem Gedanken an Ballet und Oper. Auch das deutfche Singfpiel, das fich nach dem völligen Ende der deutfchen Feft- und Spectakeloper langfam unter dem vorfichtigen und mehrdeutigen Titel der

[1] Catharina Leitner, genannt Schindler, war eine der wenigen deutfchen Frauen, welche in der italienifchen Oper als vollwerthige Kunftkräfte galten. Sie hatte »eine angenehme, reine und hellautende Stimme, einen fchönen Körper, ein ausdrucksvolles Mienenfpiel und ftarkes Gefühl, welches man fonften bei Operiftinen felten findet«. Sie war fchon in der opera feria und buffa in Wien bekannt und heirathete 1777 den Schaufpieler Bergopzoom. Von da an erlofch ihr Stern, der fogar zu Venedig und London geglänzt hatte; ihre Stimme wurde brüchig, fie wandte fich nun dem Schaufpiel zu, befchlofs aber fchon am 18. Juni 1788, 33 Jahre alt, in Prag ihr Leben.

»Operette« entwickelt hatte, hatte keine Gnade vor den Augen ftrenger Schaufpieldichter gefunden. Der befte der in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts erftandenen deutfchen Operettencomponiften, Johann Ad. Hiller, hatte fich mit Weifse vereint, um eine Reihe liebenswürdiger und anfpruchslofer, volksthümlich anklingender Operetten zu fchaffen, die den Weg auf faft alle Bühnen fanden. Rafch wuchs die Production: Wolf, André, Schweitzer, Holy, Stegmann und Benda waren die Tonangeber, zahllofe Andere drängten zu dem neuen Kunftgebiete, componirten eine Fülle leichter Singfpiele zu mehr oder minder flüchtigen Texten, die fich an franzöfifche oder italienifche Originale ohne viele Umftände anlehnten. Die Darftellung entfprach den Werken. Die Höfe wollten von der wildwachfenden deutfchen Opernpflanze nichts hören, die Privatunternehmer aber begnügten fich damit, ihren Schaufpielern und Schaufpielerinnen Singübungen aufzuerlegen, die übel genug ausfielen. Wie abfchreckend befchreibt doch Reichardt eine Berliner Opernaufführung mit dem »Gefang der grofsmäulichten, kreufchenden Sängerin und der Nachtwächterftimme des Liebhabers«! Sollten diefelben mufikalifchen Übelthaten auch in Wien verübt werden?

»So lange Sie italienifche Opern in Wien haben«, fagte Leffing zu dem Wiener Sendboten Müller, »bedürfen Sie der deutfchen Singfpiele nicht. Sie find das Verderben der Bühne. Ein folches Werk ift leicht gefchrieben. Jede Komödie gibt dem Verfaffer Stoff genug; er fchaltet Gefänge ein, fo ift das Stück fertig. Unfere neu entftehenden Theaterdichter finden diefe kleine Mühe freilich leichter, als ein gutes Charakterftück zu fchreiben. Nur angemeffene Belohnungen für durchdachte Arbeiten können diefem einfchleichenden Unheil einen Damm entgegenfetzen und Genies erwecken, beffere Wege zu betreten.« Laube vermuthet fogar etwas kühn, der Kaifer habe wegen diefes fcharfen Verdammungsurtheils Leffings gegen das Singfpiel — ein Urtheil, das Canonicus Gleim in noch verfchärftem Mafse Müller gegenüber entwickelte[1] — von der erneuten Berufung Leffings nach Wien abgefehen und der Wahl Engels, des Verfaffers des vielgefpielten »Dankbaren Sohnes« und des »Edelknaben«, zugeneigt. Jedenfalls erfchütterten den Kaifer die von Müller rapportirten Urtheile Leffings und Gleims über das deutfche Singfpiel, die »Operette«, keineswegs in feinem Entfchluffe. Müller war nicht einmal angenehm überrafcht, als ihn Jofeph II. am 17. December 1777, gerade als feine Schöpfung der »Theatralpflanzfchule« im Werden war, zur Audienz berief und, ohne jede Vorbereitung, mit einem fertigen Singfpiel-Project überrumpelte. »Ich will einen Verfuch machen, wie unfer Publicum den deutfchen Gefang aufnimmt«, begann der Monarch. »Umlauf hat eine kleine Operette componirt; fuchen Sie die, fobald Sie können, in die Scene zu bringen. Sie befteht nur aus vier Perfonen: zwei Weibern, zwei Männern und einigen Choriften. Die Hauptrollen habe ich der Cavalieri gegeben; die Stierle foll den zweiten Part darin fingen, Ruprecht den Tenor und Fuchs den Bafs. Die Choriften fuchen Sie fich aus den Kirchen zufammen! Ich habe Rofenbergen (dem Grafen Orfini-Rofenberg) befohlen, er foll diefe Leute zu Ihnen fchicken; Sie werden Mühe mit den beiden Männern haben, die noch nie auf dem Theater waren. Finden Sie, dafs es nicht geht, fo fagen Sie es mir!« Müller verneigte fich dankbar für das erneute Vertrauen und empfieng fofort den Befehl, den Tenoriften Hartig in Mannheim zu engagiren, den er auf feiner Reife gehört. Kürzer konnte der Inftanzenzug nicht fein. Der Kaifer fagt: es werde eine Oper, und es ward eine Oper. Zwei Tage nach der Audienz ftellte der nominelle oberfte Chef der Theater, Graf Rofenberg, Herrn Müller feiner vierköpfigen Operntruppe als Director, dem Orchefter den Mufiker und Componiften Umlauf als Capellmeifter vor; jeder Tag brachte zwei Proben, und am 14. Jänner war erfte Generalprobe in der Wohnung Müllers, der — nach dem Zeugniffe Rofenbergs — »Wunder gewirkt« hatte. Zwei Tage fpäter liefs fich der Kaifer felbft die

[1] Gleim fprach ganz lebhaft für das Ballet, gegen das deutfche Singfpiel aber dichtete er fogar und zwar folgende Verfe: »Der deutfche Kaifer, fagt man, will — Den Deutfchen eine Bühne geben — Und ihnen Geift und Herz erheben — Um Gotteswillen, wenn er will — So lafs' er nicht die Hexe leben — Die fchlau wie Schlang' und Crocodil — Sich fchleicht in aller Menfchen Herzen — Und drinnen fitzt als wie ein Huhn — Auf feinem Neft und lehrt. Nur kleine Thaten thun, — Und über grofse Thaten fcherzen!« — Dagegen war Wieland der entfchiedenen Anficht, dafs die Deutfchen für das mufikalifche Luftfpiel geradezu berufen feien.



Scenenbild aus »Die Bergknappen«.

erfte für das Burgtheater gefchriebene Oper, Umlaufs »Bergknappen«, in einer feierlichen Separatvorftellung vorfpielen.

»Die Oper foll bei vollkommener Beleuchtung, in Kleidern und dazu verfertigten neuen Decorationen fo aufgeführt werden«, befahl die oberfte Hofftelle, »als wäre das ganze Publicum gegenwärtig. Doch foll Niemand, er fei, wer er wolle, weder verfteckt noch öffentlich, aufser denjenigen Perfonen, welche Seine Majeftät felbft mitbringen, zugegen fein.« Thatfächlich nahm der Kaifer zu diefer erften Opernvorftellung im Burgtheater nur feinen Bruder, den Erzherzog Maximilian, feine Schwefter Erzherzogin Marie Chriftine und deren Gatten Herzog Albert von Sachfen-Tefchen, den Oberftftallmeifter Fürften Dietrichftein, den Oberftkämmerer Grafen Rofenberg, Hofrath von Kienmayer, die Componiften Salieri und Graubig (Kreibich) mit. Am Ende der Vorftellung trat der Kaifer felbft ins Parterre und überhäufte Müller mit Lob. »Sie haben meine Erwartung übertroffen Das geht ja fehr gut! Sogar die Choriften machen ihre Sachen brav. Wir müffen diefes Singfpiel bald vor das Publicum bringen. Bravo, Umlauf! Alle recht brav!«

Müller erhielt fofort durch Hofrath Kienmayer 100 Ducaten und eine Gagenerhöhung von 400 fl. Weniger zufrieden war der Kaifer mit den Forderungen des erften Tenoriften Hartig in Mannheim: 100 Ducaten Reifegeld, 600 fl. Vorfchufs, 1500 fl. Gehalt und lebenslängliche Penfion. »Der Menfch macht überfpannte Forderungen«, fagte der Kaifer, »welche die Direction nicht eingehen kann. Er verlangt eine Penfionsverficherung; auf diefe können brave und langgediente Schaufpieler wohl Anfpruch machen, aber kein Sänger, von dem man noch nicht weifs, ob er etwas taugt. Wir werden fchon noch Leute finden. Ich habe Rofenbergen einige Singfpiele von Grétrys Compofition übergeben; fuchen Sie Überfetzer dazu!« Der Kaifer war optimiftifch und wollte foviel als möglich mit »unferen hiefigen Leuten« verfuchen. Trotzdem kam es zu einigen glücklichen und auch intereffanten Engagements, unter denen jenes der jugendlichen Gattin Langes, einer in der italienifchen Oper bewährten Sängerin[1], und der

[1] Madame Lange-Schindler war eine Nichte von Catharina Bergopzoom-Schindler. Als diefe 1778 nach Wien kam, wünfchte fie Kaifer Jofeph zu hören; fie fang den Pyramus, ihre Nichte, die ebenfalls fchon im Auslande als italienifche Sängerin debutirt hatte, die Thisbe. Sofort engagirte der Kaifer die Nichte (die Tante lehnte ab) für die deutfche Oper. Doch ftarb fie im 22. Lebensjahre 1779 in Wien.



Scenenbild aus »Die Bergknappen«.

Esterházy'fchen Primadonna Mademoifelle Teuber, die lange im Verbande des Burgtheaters blieb und zu den »mufikalifcheften« Sängerinnen Wiens zählte, befonders notirt zu werden verdient. Ganz Wien intereffirte fich für das überrafchende Project einer Jofephinifchen deutfchen Nationaloper.

»Euere Hochedelgeboren werden vielleicht vernommen haben«, fchreibt Gebler am 8. Februar 1778 an Nicolai, »dafs unfer wahrhaft deutfcher Kaifer nunmehr auch eine deutfche Oper fowohl für das ernfthafte als Comifche Fach, gründet. Es müffen aber lauter wahre mufikalifche Virtuofen, und keine Liederfanger, die Compofition auch fo befchaffen feyn, wie wir fie hier von Piccini, Anfossi, Païsiello und zum Theil von Grétry gewohnt find. Künftige Woche wird mit einem kleinen Stück, die Bergknappen genannt, die erfte Probe gemacht werden. Mademoifelle Cavalieri, eine Sängerin, deren Organ aufserordentlich ift, Tiefe und Höhe mit einer ftarken Bruft verbindet, macht die Hauptperfon. Es find nun in allen nur vier parti cantati, und eine blofs redende Perfon. Bis Oftern werden hoffentlich aber fchon 9 bis 10 Sänger und Sängerinnen beyfammen feyn, worunter Madame Lang, die unter dem Namen Schindler drey Jahre zu Venedig und London gefungen, und Mademoifelle Teuberin, bisher auf dem fürftlich Efterházy'fchen Operntheater. Gute mufikalifche Tenoriften und zugleich Acteurs find am fchwerften zu finden. Auf dem Hoftheater wird von Oftern an kein fremdes Schaufpiel mehr gegeben, fondern Italiäner und Franzofen werden auf das Theater am Kärntner-Thor befchränket.«

Diefe Worte Geblers zeigen, wie man das neue Werk des Kaifers auffafste. Das Burgtheater follte auch in mufikalifcher Hinficht »Hof- und Nationaltheater« fein; alles »Fremde« war dem Kärnthnerthortheater vorbehalten, das von der italienifchen Oper bis zur Seiltänzertruppe alle Kunftgattungen in feine Räume aufnahm. Umlaufs Singfpiel »Die Bergknappen«, die erfte deutfche »Oper« im Burgtheater, erlebte, wegen einer Erkrankung des Tenoriften verzögert, am 17. Februar feine erfte öffentliche Aufführung. Der Zulauf war grofs und allgemein der Beifall, am gröfsten aber die Befriedigung des Kaifers, der feinen vielbelächelten Plan fo glücklich begonnen fah.[1] Die Empfänglichkeit des Publicums

[1] »Wir geniefsen feit einiger Zeit das Vergnügen«, fchreibt das Diarium am 25. Hornung, »im Nationaltheater ein deutfches Singfpiel »Die Bergknappen« genannt, mit fo grofsem Beifall aufführen zu fehen, dafs man nur mit äufserfter Mühe Platz im Schaufpielhaufe bekommen kann und

und die Nachficht des Kaifers waren jedenfalls gröfser als der literarifche und mufikalifche Werth des mit fo viel Zärtlichkeit infcenirten Singfpiels. Die Handlung fkizzirt ein zeitgenöffifcher Berichterftatter in zwei knappen Zeilen: »Walcher ift ein geiziger und zänkifcher Alter, welcher Sophie ihren geliebten Fritz mifsgönnt, ihm aber gut wird, da er ihn mit Gefahr feines Lebens aus einer Grube rettet. . . . . Sprache und Arien taugen nicht viel.«

Ignaz Umlauf, ein geborener Wiener, ftand damals erft im 27. Lebensjahre und war bisher Bratfchift im Hoftheaterorchefter gewefen, aus welcher Stellung er unmittelbar zu der allerdings noch nicht bedeutungsvollen Stellung eines Mufikdirectors erhoben wurde. Die neucreirte Jofephinifche Oper ebnete ihm rafch den Weg zu einer wachfenden Popularität in Wien. Der leichte, gefällige Styl, die liebenswürdigen Melodien und die gute Inftrumentation feiner Singfpiele ficherten feinen Werken eine gewiffe Wirkung auf die Zeitgenoffen. Das längfte Leben hatte feine Romanze »Zu Steffen fprach im Traume« aus dem Singfpiel »Der Irrwifch«, feinerzeit eine allerorten gefungene und geträllerte Melodie. Unter den Gefangskräften fcheint Mademoifelle Cavalieri[1] die einzige künftlerifch gefchulte Sängerin gewefen zu fein; aber das Publicum lief der »neuen deutfchen Oper«, einer fremdartigen Erfcheinung, der allerjüngften Lieblingsfchöpfung des Kaifers, in hellen Schaaren zu. Jofeph II. förderte, wie Alles, auch diefes Werk mit Feuereifer, fetzte fich perfönlich für einzelne Engagements ein und war ftändiger Befucher der Generalproben, ja auch vorgefchrittener Proben. Nach dem erften wirklich deutfchen Singfpiel verfuchte man es mit franzöfifchen Werkchen. »Der Hausfreund« von Grétry (Text nach Marmontel), am 25. Mai zum erften Male gegeben, befriedigte den Kaifer aufserordentlich. »Das geht ja immer beffer«, rief er bei der Generalprobe, »nun müffen wir in jeder Woche zweimal Singfpiele geben und mit dem fchon Einftudirten abwechfeln.« Er forderte alfo die Schaffung eines Opernrepertoires. Einige Tage fpäter übergab der Kaifer Müller perfönlich ein von ihm »entdecktes« franzöfifches Singfpiel »Lucile« mit dem Auftrage, darin »eine gewiffe Taube aus Efterház«, die er dort fingen gehört und die eine gute Stimme habe, debutiren zu laffen. Über dringende Bitten liefs der Monarch jedoch Umlaufs neue Oper »Die Apotheke» vorausgehen, welche ziemlich abfiel, ebenfo wie befagte »Taube«, die als Lucile vollkommen verunglückte und ihre Rolle an die vortreffliche Lange abgeben mufste. Erft im September hatte die deutfche Oper einen vollen Erfolg mit Maximilian Ulbrichs zweiactigem Singfpiel »Frühling und Liebe», welchem zwei ebenbürtige Sängerinnen, die fchon erwähnten Demoifellen Cavalieri und Therefe Teyber (oder »Teuber« gefchrieben) befonderen Reiz verliehen.[2]


Catarina Cavalieri

faft allezeit ebenfoviele Zufeher aus Mangel des Raums weggehen müffen, als fich in dem Schaufpielhaufe befinden. Bey letzterer Vorftellung hat die erfte Sängerin Mdlle. Cavalieri am Schluffe des Spiels auf der Bühne erfcheinen und von dem vergnügten Publicum den öffentlichen Beyfall empfangen müffen.«

[1] Catharina Cavalieri recte Kawalier, war die Tochter eines Währinger Schullehrers und trat, von Salieri ausgebildet, fchon 1775 in der italienifchen Oper mit Erfolg auf; fie war eine Bravourfängerin von Rang mit »ftarker und angenehmer Stimme, tiefen und hohen Tönen, die man felten beifammen trifft, fingt die fchwerften Paffagen« (Sonnleithner).

[2] Nicht zu verwechfeln mit der fchon erwähnten Maria Anna Tauber oder Taube, welche Kaifer Jofeph im März 1778 in einer Akademie der Tonkünftler-Societät in Metaftafio-Starzers Oratorium »La passione del Redemtore« gehört hatte. Sie verliefs als Gattin des Marionetten-Principals Pauerbach Wien und ging nach Rufsland. Therefe Teyber war 1765 in Wien geboren und heiratete fpäter den Tenor Ferdinand Arnold, der in Wien, Hamburg, Berlin und Warfchau wirkte. Die Familie Teyber oder Teuber (nach damaliger unorthographifcher Art auch »Teiber« und »Deiber« gefchrieben), deren Haupt der Vater Mathias, k. k. Hof- und Kammermuficus, war, war eine ungewöhnlich perfonenreiche Mufikerfamilie. Von den drei Brüdern Friedrich, Franz und Anton war der erftere Hoffecretär, wurde in den Reichsadelftand erhoben, wirkte aber auch als hervorragender Mufikdilettant (Violinift) 50 Jahre in Wien (fein Sohn, Jofef Freiherr von Teyber, war Feldmarfchall-Lieutenant und 1848 unter Radetzky Fortifications-Diftrictsdirector in Mailand); Franz (geboren 1756) war ein Schüler Wagenfeils und von Haffe felbft als befter Orgelfpieler feiner Zeit (neben Albrechtsberger) bezeichnet. In Karlsruhe wirkte er als Capellmeifter und Opernbaffift, in Bern als Concertmeifter; feit 1799 war er Componift für Schikaneders Theater an der Wien, zeitweilig auch Organift bei St. Stephan, und ftarb 1800. Sein Bruder Anton hatte in Bologna bei Fra Martino Compofitionslehre ftudirt, begleitete feine Schwefter Elifabeth (geboren 1750), eine Schülerin Haffe's, Haydns und der Tesi und

Max Ulbrich, der Componift diefes neuen Singfpiels,[1] war einer von den mufikalifchen Intimen des Kaifers, Cellift bei den intereffanten Privat-Kammermufiken des kunftliebenden Fürften, einer der bekannteften Wiener Mufikdilettanten der Jofephinifchen Zeit. Im Privatleben ftändifcher Beamter, wurzelte er doch, nach feiner ganzen Familientradition, im Mufikleben des damaligen Wien und wirkte als Pianift, Organift und Componift von Opern, Oratorien und Meffen mit gleichem Eifer. . . . . . So liefs die neue kaiferliche Schöpfung Talente reifen und entfalten. Binnen Jahresfrift (bis Februar 1779) waren im Burgtheater vierzehn neue Singfpiele, zumeift von Anfängern und gefungen von Anfängern, aufgeführt worden.

Die feltfame Organifation diefes Singfpiels, das ein integrirender Beftandtheil des Burgtheater-Repertoires war und gleichwohl der befonderen Leitung eines Hoffchaufpielers, des »Infpicienten« Müller, unterftand, war begreiflicher Weife auf die Dauer nicht haltbar. Die Eiferfucht auf diefen, in fo merkwürdiger Weife ausgezeichneten Collegen trug das ihrige dazu bei, dafs das Scepter dem rührigen Müller entwunden und der Gefammtheit des Infpicientenausfchuffes anvertraut wurde — auf Müller entfiel alfo nur ein Theilchen feiner früheren Alleinherrfchaft im Reiche der Oper. Er refignirte mit Wehmuth und entfchädigte fich durch die Verwirklichung jener Idee, die er dem Kaifer nahegelegt hatte, ohne ihn dafür ebenfo begeiftern zu können wie für die Schöpfung des deutfchen Singfpiels: der Idee einer »Theatral-Pflanzfchule«.

Jofeph II. hatte diefe Sache ungewöhnlich rafch fallen laffen. Wohl hatte er Müller autorifirt, die Urtheile Leffings, Weifses und Engels' einzuholen; als aber der Schaufpieler diefe Wohlmeinungen und einen Brief des kaiferlichen Gefandten van Swieten in Berlin mit offener Billigung des geplanten »ruhmbringenden Werkes« in die Hände des Kaifers legte, brach diefer ziemlich kurz ab,[2] und die beginnenden Singfpielproben zogen ihn ganz von diefem Unternehmen ab. Müller liefs fich nicht irre machen und errichtete feine »Theatral-Pflanzfchule«, die den Wienern viel Vergnügen machte, wenn fie auch immer mehr aus einer ernften Schule ein artiges »Kindertheater« wurde, in welcher die vielköpfige Familie des Directors das Spielen in eigener Regie beforgte. Am 15. Juli 1779 fand die erfte Vorftellung im Kärntnerthortheater (»Zermes und Mirabella« oder »Die vollkommenen Verliebten« nach dem Französifchen) ftatt.[3] Im Burgtheater vereinigte man an manchem Abende beide Müllerfche Specialitäten, Kinder-

berühmte Concert- und Opernfängerin, durch Europa, wurde Hoforganift in Dresden, dann Secretär Salieris und Cymbalift im Hofopernorchefter, wo er Weigl jun. Platz machte, endlich k. k. Hofcompofitor und Clavierlehrer der Erzherzoge und Erzherzoginnen. Er hat viele Meffen, Oratorien, Symphonien, auch Märfche componirt. Therefe war die um 15 Jahre jüngere Schwefter der berühmten Elifabeth.

[1] In der Vorrede zu diefem Singfpiel (»Frühling und Liebe«) fagt Ulbrich: »Die Kenner des Schönen und der Kunft werden in diefem Singfpiele die Katullifche Nachtfeier der Venus wiederfinden — und hin und wieder ein warmes, herziges Lied deutfcher Dichter, von Herrn Ramler bearbeitet. — Auch Sie werden es billigen, dafs die Handlung des Stückes vorbedächtlich nach Welfchland verlegt wurde. Die Handlung ift folgende: Marquife Bellavita findet ein armes verlaffenes welfches Mädchen in einem deutfchen Dorfe und nimmt es auf ihr Gut Campoverde und will es mit ihrem Secretär Amorino vermählen; ein Marionettenfpieler Perillo kommt auf das Gut und entpuppt fich als Vater oberwähnten Mädchens. Zu den Chören ift die Nachtfeier gewählt«.

[2] »Diefe Herren«, bemerkte der Kaifer, auf die Briefe Leffings u. f. w. deutend, »werden fich wohl hie und da widerfprechen?« — »Nein, Euere Majeftät,« antwortete Müller, »nur in den Vorfchlägen zum Unterricht diefer zur Kunft gezogenen Jugend weichen fie etwas von einander ab, find aber einftimmig der Meinung, Theorie gleich mit Praktik zu verbinden.« — »Ja, der Meinung bin ich auch«, fagte der Kaifer, »das mufs fein: man fieht da gleich, wer Talent hat, und übergibt die Schwachen einer anderen Beftimmung. Wir fprechen darüber bald wieder!«

[3] In einer grofsen Ankündigung auf dem Theaterzettel des Burgtheaters vom 16. Brachmonats 1779 wendet fich Müller an das Publicum und fagt: . . . »Hausvater einer zahlreichen Familie, — ich rede zu der gefühlvolleften Nation! — Vater vieler Kinder, deren Erziehung, künftige Glückfeligkeit und Verforgung ihn jeden Augenblick des Lebens ängftlich befchäftiget. — Was konnte ich mehr thun, als ihre Talente zur Schaufpielkunft anzuregen, eine kleine Pflanzfchule zu errichten, andere junge verborgene Talente mit ihnen zu vereinigen und durch den Verfuch einer neuen Gattung von Schaufpielen das Vergnügen einer gefchmackvollen Nation mannigfaltiger und abwechfelnder zu machen? Einer gefchmackvollen Nation, deren Grofse die feinften Ergötzungen aller Art in Europens Landern gefehen haben; deren fcharfem Blicke nichts zu entfliehen vermag, welche die durchdringendften Beurtheiler und Kenner des mannigfaltigen Guten und Schönen find! Ich will daher fchüchtern nur wenige und feltene Vorftellungen wagen, doch werde ich auch diefe auf den erften Wink endigen, wenn das Vergnügen der Nation nicht dadurch erweitert wird. Ich habe Stücke gewählt, die dem Alter meiner kleinen Schaufpieler angemeffen find, auch habe ich dabey keine Koften gefpart, um ein Spectakel zur Wirklichkeit zu bringen, deren einzelne Theile man zwar fchon gefehen hat; allein ich darf es fagen, wovon das Ganze, das Ensemble, das Verdienft der Neuheit befitzet. Um diefes Schaufpiel zu vervielfaltigen, bin ich in das Reich der Feereyen, des Wunderbaren, übergegangen. Ich habe die Malerei, Tanzkunft, Inftrumental- und Vokalmufik, Pantomime, Luft- und Trauerfpiel in mein Gebiet gezogen, ich habe nach meinen Kräften alles aufgeboten, abwechfelndes Vergnügen für die Sinne, für

Schaufpiel und Singfpiel,[1] und da dann fämmtliche Kinderrollen in den Händen kleiner »Müllers« waren, wurde der Abend ein exclufiver »Müller-Abend«. Das Kindertheater entwickelte fich; es hatte feine eigene Garderobe, feine befonderen Decorationen, die aber Müller auf eigene Koften befchaffte. Kaiferin Maria Therefia, die grofse Kinderfreundin, intereffirte fich noch in ihren letzten Lebenstagen lebhaft für das Inftitut; am 12. October 1780 hatte der Kinder-Principal eine zweiftündige Audienz bei der Herrfcherin faft ausfchliefslich in Sachen feines »Kleinen Schaufpiels«. Den wenige Wochen fpäter (29. November) erfolgenden Hingang Maria Therefias empfand Müller als »die gröfste Erfchütterung« feines Unternehmens. Zu Ende des Carnevals 1780 gab er das Kindertheater auf; doch fuchte das Publicum durch eine anfehnliche Subfcription die Beibehaltung der ihm liebgewordenen Inftitution zu ermöglichen. Müller felbft hatte fich mit einem herzbewegenden Aufrufe an das »gütige, grofsmüthige Publicum« gewendet; er wollte wöchentlich »drei Vorftellungen, mit grofsen tragifchen und komifchen Balleten begleitet«, geben und mit dem »gerächten Agamemnon« anfangen — dann follten die grofsen Ballete »Die Horatier und Curiatier« geliefert werden; nur felten wären grofse Tragödien aufzuführen, welche mit Luftfpielen, Feereyen mit Mafchinen, Tanz und Gefang, kleinen Parodien und komifchen Pantomimen abzuwechfeln hätten.[2] Schliefslich half der Kaifer felbft; er hob zwar das mit der idealen Seite der Sache lofe zufammenhängende Kinderballet auf, vereinigte aber das Kindertheater als »Theaterpflanzfchule« für die ältere Jugend mit dem Hof- und Nationaltheater und räumte für ihre Vorftellungen den bisherigen Theater-Normatag, den Freitag, ein. Nach der Donnerstag-Vorftellung hatten fogar die »Erwachfenen«, das heifst die wirklichen Nationalfchaufpieler, officiell dem Publico anzukündigen, was am nächften Tage von dem Nachwuchfe gegeben werden würde; damit follte der innige Zufammenhang mit dem Burgtheater äufserlich documentirt werden. Das Schulrepertoire des Jahres 1781 ift recht mannigfaltig; Hafner und Heufeld neben Wieland, Leffing (»Philotas«) und Brandes, dazu eigens verfafste Kinderfchaufpiele und eine ganze Reihe von Singfpielen! Unter den Mitgliedern nennt man befonders Jofepha Müller, Dieftler junior (nachmals in Prag und Berlin engagirt) und Hafenhut fenior; aber eine Reihe der Beften ging fchon 1781, und Müller felbft gab nach einiger Zeit die fogenannte »Pflanzfchule,« welche dem Theater wenig Gewinn an neuen Talenten brachte und zu einer einfachen Spielerei geworden war, auf.[3] Auch dann wurden übrigens Stimmen des höchften Bedauerns über den Verluft des Kindertheaters laut. Im »Wiener Diarium« vom 3. März 1781 gibt ein Kunftfreund, gerührt durch die Abfchiedsrede der Jofepha Müller, die Abficht kund, »öffentlich mit feinen Landsleuten ein Wörtchen über das Ende der Pflanzfchule zu reden, die doch inneren Werth haben müffe, da fie fo viel Nebenfpectakel ausgehalten hat«. Er verlangt von dem Patriotismus der Nation die Ermöglichung einer weiteren Dauer einer Anftalt, welche Künftler aus dem eigenen Volke

das Herz, für den Verftand hervorzubringen. Wenn nicht felten das Belachenswerthe belacht wird, fo wird auch zuweilen eine Thräne von den Augen der Zufchauer herabfliefsen, die fie vielleicht mit Wolluft vergiefsen. Doch es fey hier genug. Wenn fich ein Schaufpiel nicht durch feinen inneren Werth erhält, fo find alle Anpreifungen unnütz. Dem Urtheile, der Gutmüthigkeit der verehrungswürdigften Nation überlaffe ich allein mein neues Schaufpiel; mit demfelben das Glück meiner Kinder und mein eigenes, denn nur in ihrem Beyfalle kann ich meine Glückfeligkeit finden.«

[1] Zettel vom 14. October 1778: »Zum erften Male ein neues Kinderluftfpiel in drei Acten, genannt »Der Ausgang oder die Genefung.« Perfonen: Der Vater — Herr Stephanie d. j., Louife — Mdlle. Jofephe Müller, Auguft — Monfieur Johann Müller, Chriftian — Monfieur Friedrich Müller, Heinrich — Monfignore Müller, Malchen — Mdlle. Nanette Müller. — Nach diefem ein neues Original-Singfpiel in einem Act »Die Bergknappen.«

[2] »Theaterjournal für Deutfchland. Gotha. Jahrgang 1781. Stück 17.« Als Abonnementpreife nennt Müller für die Saifon vom 1. September bis Ende Carnevals 1781 40 Ducaten für eine Loge, 50 fl. für einen Sperrfitz im Parterre noble, 40 fl. für einen Sperrfitz.

[3] »Die Kinderkomoedie« — fo heifst es in den »Bemerkungen über das Londoner-, Parifer- und Wiener-Theater«, Göttingen 1786 — »wechfelt mit einer elenden franzöfifchen Truppe ab. Die von der Strafse aufgerafften Kinder wurden wenigftens in gemeinnützigen Sachen unterwiefen. Doch hatten fie eine falfche Wendung, heulten, zierten fich gewaltig und hätten ficher der Kunft nichts genützt. Diefe Truppe mufste, da ihr Directeur Anfehnliches eingebüfst, auseinandergehen — gewifs kein Verluft für die Kunft!« Dagegen bemerkt ein anderer Chronift: » . . . fchon 1780 zeichnet fich das Inftitut durch Vervielfältigung des Schaufpiels, Sauberkeit der Decorationen und Garderoben aus . . . . Schade, dafs diefes kleine Theater einige feiner vorzüglichften Subjecte verlor. Der junge Dieftler, der ältere Hafenhut, Gabriel Gromann waren fehr hoffnungsreiche Talente, voll Liebe zur Sache, frei von Grimaffe, voll Bereitwilligkeit, zu lernen. Jetzt zeichnet fich Demoifelle Jofepha Müller aus, eine angenehme Figur, fanfte biegfame Stimme, viel Gefühl.«

bilde, die vielleicht einmal mit den beſten und feinſten des Auslandes um den Vorzug ſtreiten und Wien der Nothwendigkeit überheben würden, »fremde Künſtler an den Wohlthaten der Nation theilnehmen zu laſſen«. Umſonſt — die Pflanzſchule wurde geſchloſſen! . . . . .

Wir mufsten uns dieſe Abſchweifung geſtatten, um auch dieſer Epiſode, dieſer ephemeren Schöpfung der Joſephiniſchen Theaterzeit, welche ſchon in ihrer Jugend fallen gelaſſen wurde und nie zu ihrer idealen Bedeutung gelangen konnte, einen Blick zu widmen. Auch das Singſpiel, die ſogenannte »Oper«, bildet ja nur eine Epiſode in dieſer Burgtheater-Geſchichte, deren eigentliche, tiefergehende Schilderung wir der Geſchichte des Hofoperntheaters vorbehalten und die wir dennoch nicht ignoriren können, weil ſie noch in dem Jahrzehnt der Joſephiniſchen Kaiſer-Herrſchaft zu bedeutſamen muſikaliſchen Ereigniſſen auf der Kunſtſtätte des Burgtheaters führte.

Je mehr ſich das deutſche Opernperſonale conſolidirte, an deſto gröfsere Aufgaben wagte es ſich heran, ſtets unter der befeuernden Anregung des Kaiſers, den das Gedeihen dieſer Schöpfung faſt noch ſtolzer machte als die Erhebung des deutſchen Schauſpiels im Burgtheater. Zu der unbedeutenden, vorwiegend dilettantiſchen Truppe, mit welcher die ſogenannte deutſche Oper begonnen worden war, traten in der erſten Hälfte der Achtziger Jahre einige ganz bedeutende Kräfte. War im erſten Jahre ſeines Beſtandes das deutſche Singſpiel mit der lächerlich geringen Summe von 5624 fl. 10 kr. erhalten worden,[1] welcher die Beſoldung der Schauſpieler mit 14.995 fl. 30 kr. jährlich gegenüberſtand, ſo wuchſen die Koſten der neuen Schöpfung allmälig ins »Opernhafte« empor. Nun traten in den Verband des Perſonals der »mit dem Nationaltheater verbundenen National-Operette« der ausgezeichnete Tenor Valentin Adamberger, der die anmuthige Schauſpielerin Maria Anna Jaquet heimführte und zur »Madame Adamberger« machte, der nachmals auch in Berlin geſchätzte Baſsiſt Fiſcher ſammt Frau, der Baſs-Buffo Günther, die Barytoniſten Schmid und Ignaz Saal; aus der beſten italieniſchen Schule emporgewachſen waren die Damen Cavalieri und Antonia Bernasconi. Mit der Letzteren war ja eine Virtuoſin im beſten Sinne des Wortes wiedergewonnen, die erſte Alceſte Glucks, welche ſchon einmal (1767) des Burgtheaters muſikaliſche Zierde geweſen war. Die Nichte und Schülerin des Veroneſer Componiſten Andrea Bernasconi, hatte ſie dreizehn Jahre zuvor die Wiener entflammt. Sonnenfels bewunderte ſie; Gluck ſchwärmte von ihr als jenem Ideal, das den ganzen Wohllaut des italieniſchen Idioms in die deutſche Sprache zu übertragen und graziöſer, wie es eine geborene Deutſche vermöchte, dieſe harte und ſchwere Sprache zu behandeln verſtehe. Nun allerdings war Antonia Bernasconi um 13 Jahre älter (geb. 1741); aber ſie war noch immer die Perle der deutſchen und ſpäter wieder der italieniſchen Oper, »zu deren Ruhm ſie in Italien, England und Frankreich beigetragen hatte«.[2] Neben der Cavalieri und Bernasconi, dieſen »verdeutſchten Wälſchen«, wirkten die anmuthige Aloyſia Weber, welche Mozarts erſte Schwärmereien empfangen durfte, Frau Fiſcher und Demoiſelle Brenner, I. B. Hofmann, Chriſtian Benda (ein Sohn des berühmten Componiſten), Nouſeul und Andere. Die hervorragendſte der eigentlich-deutſchen Kräfte war Mademoiſelle Weber; ihre Grazie, ihr ſeelenvoller Vortrag und ihr dramatiſches Talent entzückten noch mehr als Mozart ihren Collegen vom Schauſpiel, Joſeph Lange, ſo dafs er ſie zu ſeiner zweiten Gattin erkor.[3]

[1] Im Halbjahr vom 18. April bis 2. October 1778 verzeichnen die Hoftheaterrechnungen: Singſpiel: (neu) Böhmin 600 fl., Stierlin 300 fl., Teyberin monatlich Suſtentation 33 fl. 20 kr., Herr Souter 800 fl., Herr Stierle 800 fl., Fux 600 fl., Ruprecht pro sustentatione 50 fl. monatlich, Böhm jährlich 600 fl., Hofmann monatlich 33 fl. 20 kr., Müller für Abrichtung der Singſpieler 400 fl., Capellmeiſter Umlauf 600 fl., Orcheſterdirector Woboržil (für Singſpiel) 33 fl. 20 kr. monatlich, Orcheſterdirector Hoffer (Schauſpiel) 29 fl. 10 kr., monatlich — Orcheſter 4537 fl.

[2] I. Band unſerer Burgtheatergeſchichte, S. 131. — »Sie hat 500 Dukaten Beſoldung« ſpöttelt Mozart, »weil ſie alle Arien um ein gutes Komma höher ſingt.« . . . . . Und ein andermal: »Das iſt wahr, in Tragoedien groſse Rollen zu ſpielen, da wird ſie immer Bernasconi bleiben, aber in kleinen Operetten iſt ſie nicht mehr anzuſehen . . . . und dann, ſie iſt mehr welſch als deutſch und redet auch auf dem Theater ſo wieneriſch, wie im gemeinen Umgange, und wenn ſie ſich bisweilen zwingen will, dann iſt es, als wenn man eine Prinzeſſin in einem Marionettenſpiel declamiren hört. Und das Singen iſt dermal ſo ſchlecht, daſs kein Menſch für ſie ſchreiben will.«

[3] Das Perſonal von 1781 wird folgendermaſsen angeführt: »Herren des ſingenden Theaters: Joſeph Ruprecht debütirte 1778 als Fritz in den Bergknappen, ſingt Liebhaber und komiſche Bediente. — Joſeph Souter kam von Brünn mit der Böhmiſchen Truppe und ward mit dem gröſsten Theil derſelben für das Nationaltheater engagirt. Debüt. als Blunk in: Diesmal hat der Mann den Willen. Singt Tenor; für jugendliche Liebhaber. — Johann Bapt. Hofmann; ſingt Baſs, ſeine Rollen ſind Alte, dirigirt die Choriſten. — Frankenberger, geb. zu Wien, debüt. 1779 als

Nun kam ja ein gröſserer Styl und der Drang nach immer gröſseren Thaten in das Deutſche Singſpiel; aus einer »kaiſerlichen Privatſpielerei« wurde es eine die heimatlichen Talente und — hier dürfen wir ſelbſt ſagen — die gröſsten Meiſter des muſikaliſchen Wien befruchtende Inſtitution. Herr von Gebler entwirft ſeinem Berliner Freunde Nicolai eine ganz begeiſterte Schilderung von der deutſchen Nationaloper, welche »zu einem Grade geſtiegen ſei, auf welchem er ſie nie zu ſehen hoffte«. Als »Compoſitoren« nennt er und zwar mit knapper Charakteriſtik:

»a) Chevalier Gluck. Von ihm ſind hier gegeben worden die Pilgrime von Mekka. Seine Opera seria Iphigenie en Tauride, überſetzt von Alxinger, wird bald nachfolgen. b) Herr Salieri, aus vielen welſchen Opern bekannt, der eben aus Italien zurückgekommen, ſetzt jetzt einen deutſchen Text in Muſik. Zu merken iſt, daſs Gluck und Salieri Hofkapellmeiſter ſind und eigentlich zum Nationaltheater nicht gehören. c) Herr Umlauf, Kapellmeiſter der Nationaloper, hat bisher geliefert: 1. Die Bergknappen, 2. Die Apotheke von Engel, 3. Die ſchöne Schuſterin, und ſetzt dermalen ſeine vierte deutſche Oper. Gründlich und allgemein. d) Herr Ulbrich. Von dieſen haben wir 1. Frühling und Liebe, 2. das bekannte, vormalen vom Hamburger Bach komponirte: Iſrael in der Wüſte. Ein Original-Genie, das viel verſpricht. e) Herr Ruprecht, Sänger der Oper, hat ſehr glücklich debütirt mit der Feerie: Was erhält die Männer getreu. f) Herr Barta. Von ihm ſind aufgeführt worden 1. Der Hutle. Ob dieſs der eigentliche Titel ſey, erinnere ich mich nicht gleich, die Geſchichte iſt es. 2. Der redliche Taglöhner. g) Herr Ordonez hat geliefert: Dieſsmal hat der Mann den Willen. Auch die Geſangskräfte haben Geblers vollen Beifall. Adamberger (Adamonti) ſei einer der erſten Tenoriſten, verbinde groſse Kunſt mit einer herrlichen Stimme; keine Silbe entwiſchte den Zuhörern ſelbſt in den ſchwerſten Paſſagen. Fiſcher, vom churpfälziſchen Operntheater hiehergezogen, ſingt die tiefſten Töne mit einer Völle, Leichtigkeit und Annehmlichkeit, die man ſonſt nur bei guten Tenoriſten antreffe; den Tenor Seuter höre man auch neben einem Adamonti gern. Madlle. Weber (nachmals Mad. Lange) ſei eine herrliche Sängerin, habe einen Ausdruck, der zum Herzen dringe, auſserordentliche Höhe und führe die ſchwerſten Paſſagen aus, Madlle. Teuber, jüngſte Schweſter der berühmten Teuberin, verſpreche viel durch Ausbildung, Mad. Fiſcher ſei eine groſse Sängerin, deren Stimme aber abgenommen habe, Mad. Weiſs ſinge tiefen Alt und ſei »die erſte aller ihrer Geſpielinnen«.

Von dem urſprünglichen Entſchluſse, nur deutſche Original-Opern zu geben, war man allerdings abgewichen und hatte von der franzöſiſchen und italieniſchen Production dem deutſchen Singſpiel angeeignet, was aufführbar ſchien und von den Federn der gewerbsmäſsigen Überſetzer (Stephanie jun. abermals im Vordertreffen!) blitzartig zu bewältigen war. Grétry war am reichſten vertreten, Piccini, Paiſiello und der für Wien gewonnene Hofcompoſitor und Hoftheater-Kapellmeiſter Anton Salieri kamen ihm zunächſt[1]; dann aber brachte man Altmeiſter Gluck wieder zur Geltung und erwarb ſich das unſterbliche Verdienſt, Wolfgang Amadeus Mozart durch die Pforte des Burgtheater-Singſpiels in die groſse Welt des Theaters einzuführen.

Gluck beherrſchte in den letzten Monaten des Jahres 1781 geradezu das Burgtheater-Repertoire, und der Wille des Kaiſers, ſeine Werke dem neuen Singſpiel zuzuführen, veranlaſste das folgenſchwere Experiment, die deutſche Oper zeitweilig und ohne viele Umſtände in das Italieniſche zu überſetzen,

Jermis im Dorſjahrmarkt, ſingt niedrigkomiſche Rollen. — Gottfried Heinrich Schmidt geb. 1744 im Deſſauiſchen, kam 1766 zum Theater, debütirte 1779. Singt komiſche Rollen und iſt ſeiner ausgebreiteten Muſikkenntniſs wegen Mitdirector der Oper. — Joſeph Dauer, debüt. 1779 als Alexis im Deſerteur, ſingt junge Liebhaber und Charakterrollen. — Joſeph Walther, geb. in Böhmen, debüt. 1780 als Ernſt im Adeligen Taglöhner, ſingt Tenor, ſpielt erſte und zweite Liebhaber. — Friedrich Günther, ſingt Baſs für erſte komiſche Alte, Pedanten und Karrikaturen. — Carl Ludwig Fiſcher, geb. 1743 zu Dresden, zum Theater 1769, debüt. 1770 als Sander in Zemir, ſingt Baſs, für erſte komiſche und zärtliche Väter, auch Karrikaturrollen. — Joſeph Adamberger, geb. zu München, aus Italien verſchrieben, debüt. 1780 als Äſtrubal in der Verfolgten Unbekannten, ſingt Tenor, für erſte junge ſanfte und feurige Liebhaber. — Damen des ſingenden Theaters: Dem. Katharina Cavallieri, geboren zu Wien, debüt. 1778 als Sophie in den Bergknappen, ſpielt junge Liebhaberinnen und Mädchenrollen. — Dem. Teiber, geboren zu Wien, debüt. 1778 als Fiamette in Frühling und Liebe, ſpielt junge Liebhaberinnen und naive Mädchen. — Mad. Haselbek, geborne Schindler, debüt. 1778, ſpielt Liebhaberinnen, Mädchen, Koketten, niedrig komiſche Rollen. — Dem. Brenner, debüt. als Louiſe in Frühling und Liebe, ſpielt junge, ungezogene Mädchen. — Mad. Maria Anna Weiss, geboren zu Wien, debüt. 1779 zu Laxenburg als ſchöne Schuſterin. — Mad. Lang, geborne Weber, geboren in der Pfalz, debüt. 1779 als Hannchen in Roſenfeſt von Salency, ſpielt die erſten ſanften zärtlichen Liebhaberinnen und Naiven — Mad. Maria Anna Fiſcher, geborne Strasser, geboren Karlsruhe 1756, debüt. 1780 als Frau Bieder in der Abgeredeten Zauberey; ſpielt zärtliche Mütter und Charakterrollen. — Mad. Antonie Bernaskoni geborne Riflerin, verſchrieben aus Italien 1786 für die Nationalbühne, debüt. 1781 als Hannchen in der Verfolgten Unbekannten; ſpielt tragiſche und zärtliche Liebhaberinnen, junge Weiber und Heldinnen. — Chor beſteht aus 30 Perſonen beiderlei Geſchlechtes.« — Auch die Gagen waren ſehr gewachſen: Mad. Bernasconi und Herr Adamberger (als italieniſcher Sänger »Adamonti«) bezogen je 500 kaiſerliche Ducaten, das Ehepaar Fiſcher 2400 fl., Günther, Dauer und Souter je 1000 fl., Schmidt 1200, Ruprecht und Fux je 700 fl., Hoffmann 600 fl. Der Opernetat betrug nun 7662 fl. 83 kr, das Orcheſter, aus 36 Inſtrumentiſten, »worunter viele Meiſter«, beſtehend, koſtete 4537 fl.

[1] Man gab 1781: von Grétry »Die Freundſchaft auf der Probe« (nach Marmontel), »Die unvermutheten Zufälle«; von Salieri »Der Rauchfangkehrer«, Text »von einem Wiener Autor«; von Piccini »Die Sclavin und der groſsmüthige Seefahrer«; von Paiſiello »Die eingebildeten Philoſophen«; von Zannetti »Die Wäſchermädchen«, Singſpiel in zwei Aufzügen aus dem Italieniſchen. — Über Salieris »Rauchfangkehrer« fällt ein ſcharfer Zeitgenoſſe folgendes knappe Urtheil: »Von Anfang bis zu Ende elend, unſinnig, ſchade um die Muſik!«, über Grétrys »Freundſchaft auf der Probe«: »Vortreffliche Muſik, Glanzrolle für einen Sänger, der zugleich Acteur, hat auf den meiſten Bühnen Glück gemacht, hier miſsfiel ſie gänzlich.«

was bei der italienifchen Schulung einer Reihe von Mitgliedern mit mäfsigen Schwierigkeiten zu bewirken war. Am 23. October ging (zum erften Male in Wien) »Iphigenie in Tauris«[1], am 3. December »Alcefte« (neu fcenirt), beide mit Antonia Bernasconi in der Titelrolle, am 31. December zum erften Male »Orpheus und Eurydike« mit Adamberger und der Bernasconi im Burgtheater in Scene. »Iphigenie« wurde in deutfcher, »Alcefte« und »Orpheus« in italienifcher Sprache gefungen. Zwifchen diefe grofsen Opern, denen übrigens mitunter ein Luftfpiel beigegeben wurde, fiel noch eine Aufführung des Gluck'fchen Singfpiels »Die unvermuthete Zufammenkunft« (»Die Pilgrime von Mekka«), das fchon dem Repertoire einverleibt war. Seither dominirte die Oper im Spielplan; fie fand fogar noch eine Ergänzung in dem Ballet, das feit Noverres Abdankung im Burgtheater fehlte und von einem grofsen Theile des Publicums fchwer vermifst wurde. Und aufser der beinahe plötzlich erwachten Zärtlichkeit des Kaifers für das deutfche Singfpiel war noch ein ganz befonderer Anlafs mafsgebend für die äufserliche Entfaltung der Oper und die Wiederbelebung des Ballets, zwei kaiferliche Mafsregeln, welche den äfthetifchen Puriften jener Zeit als eine bedenkliche Ableitung von der Bahn der rein-künftlerifchen und literarifchen Bühnenführung erfchienen. Der Wiener Kaiferhof erhielt im November 1781 hohen fürftlichen Befuch, den Herzog und die Herzogin von Württemberg mit Prinzefs Elifabeth, der »beftimmten Braut« des Erzherzogs Franz, und Prinz Ferdinand, fowie den Grofsfürften und die Grofsfürftin Paul von Rufsland (unter dem Incognito des Grafen und der Gräfin du Nord). Dafs bei den Feftlichkeiten zu Ehren der fremden Herrfchaften ein glänzendes künftlerifches Programm nicht fehlen dürfe, war zweifellos. Dem Kaifer felbft hätte fein deutfches Schaufpiel wohl genügt; aber die berufenen Veranftalter der Hoffefte entfetzten fich bei dem Gedanken, den Wiener Kaiferhof den fremden Gäften ohne das eigentliche höfifche Modefchaufpiel, italienifche Oper und Prunk-Ballet, zu »präfentiren«.

Deshalb wurde eiligft der Münchener Balletmeifter Crux mit einem eigens gebildeten Tänzerperfonal nach Wien berufen,[2] das zumeift italienifche Tänzer und Tänzerinnen der Münchener Oper umfafste und den Gagenétat fofort im erften Halbjahr um mehr als 15.000 fl. belaftete. Schon am 1. October eröffnete das Ballet in Grétrys Oper »Zemire und Azor« feine Productionen, debutirte am 17. mit einem den Abend füllenden grofsen pantomimifchen Ballet Crux'fcher Erfindung, »Pyrrhus und Polyxene«, und »verherrlichte« auch die Erftaufführung der »Iphigenie« durch feine Tänze.[3] Diefelbe Vorftellung wählte man am 30. October zu dem denkwürdigen »Freitheater« wegen höchfterfreulicher Nachricht von der glücklichen Entbindung Ihrer Majeftät der Königin in Frankreich mit einem Dauphin[4] und für die erfte Feftvorftellung vor den württembergifchen Herrfchaften (11. November), welcher der »erfte maskirte Ball in den beyden k. k. Redoutenfälen« folgte. Eine Ballet-Novität von Crux, »Phrogne und Philomele«, als »mythifch-tragifches Ballet mit fünf Verwandlungen« bezeichnet, führte

[1] Zettel: »Zum 1. Male Iphigenie auf Tauris, ein tragifches Singfpiel in vier Aufzügen aus dem Franzöfifchen des Herrn Guillard überfetzt, die Mufik ift vom Herrn Ritter Gluck. Iphigenie, Oberpriefterin der Diana — Mad. Bernasconi, Orestes — Herr Adamberger, Pilades — Herr Souter, Thoas König von Tauris — Herr Fifcher, Staatsbediente des Thoas, Priefterinnen der Diana, Scythen, Leibwache, Eumeniden und Dämonen, Griechen, Piladens Gefolge. — Montag 3. December 1781 zum 1. Male in italienischer Sprache: »Alcefte«, ein tragifches Singfpiel in drei Aufzügen, die Mufik ift von Herrn Ritter Gluck. Admet — Adamberger, Alceste — Mad. Bernasconi, Evander — Herr Souter, Ismene — Mad. Fifcher, Oberpriefter — Herr Fifcher, Apollo — Herr Walther, ein Ausrufer — Herr Hofmann, Hofleute, Bürger, Priefter, Höllengötter. Die beim Singfpiele vorkommenden Tänze find vom Balletmeifter Crux. Heute ift nur ein Parterre, Perfon 1 fl.

[2] Die Hoftheaterrechnungen verzeichnen folgenden »Tänzerchor«: Balletmeifter Crux pro Halbjahr 600 ordinäre Ducaten (2540 fl.), Tänzer: Ricci monatlich 166 fl. 40 kr., Duport 200 ordinäre Ducaten, Frühmann 150 ordinäre Ducaten, Röfsler 60 Ducaten; Figuranten: Schlittenhofer 70 Gulden monatlich, Grégoire, Héloin, Caffaldini, Décamp, Spozzi monatlich je 50 fl., Hainault, Borft, Vogt à 240 fl., Héloin Sohn und Spozzi jun. 30 fl. Tanzerinnen: Frankar 500 ordinäre Ducaten, das find 2116 fl. 10 kr., Ricci monatlich 166 fl. 40 kr., Spozzi 150 ordinäre Ducaten, mehrere Figurantinnen, ein »Ballet-Anfager«. Summa für Tänzerchor 15.553 fl. 55 kr.

[3] Der Burgtheaterzettel vom 1. October kündigt fehr auffallend »Neue Ballette« und fpeciell »Zemire und Azor«, ein Singfpiel in vier Aufzügen aus dem Franzöfifchen mit zwei damit verbundenen neuen Balleten von Herrn Crux, Mufik von Grétry, an. Für Balletvorftellungen wurden befondere Preife feftgefetzt: Loge 6 fl. 20 kr., Parterre noble 1 fl. 25 kr., ein gefperrter Sitz 1 fl. 42 kr., Parterre ordinaire 30 kr., 3. Stock 40 kr. (mit einem gefperrten Sitz 50), 4. Stock 20 kr.

[4] Im Kärntnerthortheater gab man gleichzeitig, ebenfalls als Freitheater, das (dem Englifchen entlehnte) Luftfpiel »Das Landmädchen oder die liftige Einfalt.«

einige Tage fpäter den fchwäbifchen Gäften das neue Burgtheater-Ballet im vollen Glanze vor. Den ruffifchen Gäften follte etwas Befonderes geboten werden.

Die fchon erwähnten Schaufpiel-Extravorftellungen mit den beften Kräften und Glucks »Iphigenie« waren den württembergifchen Gäften noch in deutfcher Sprache (von Alxinger aus dem Italienifchen überfetzt) vorgeführt worden, »Alcefte« und »Orpheus« kamen, wie bemerkt, bereits mit italienifchem Texte. Der deutfche Capellmeifter Umlauf trat in den Hintergrund, Salieris Einflufs begann auch auf dem Theater zu herrfchen. In Adamberger und Fifcher, der Bernasconi, Cavalieri, Weber, Weifs und Teuber fand er italienifch gefchulte Kräfte, und der Kaifer, der fonft für Gluck und deffen Stern Bernasconi »wenig portirt« war, betrieb nun die Sache, um zu zeigen, »was wir Deutfche zu leiften im Stande feien«.

Eine fchwere Enttäufchung bedeutete diefe Wahl für Wolfgang Amadeus Mozart, der eben damals in Wien in fieberhafter »Warteftimmung« war und der nahen Gelegenheit harrte, endlich in der Kaiferftadt fein Talent zur vollen Entfaltung zu bringen. Eben im Juni 1781 war er unter den bekannten Verdriefslichkeiten aus dem Dienfte des Fürfterzbifchofs von Salzburg getreten und fuchte in Wien einen neuen Wirkungskreis, eine neue Lebensftellung.[1] Und Alles drängte fein Sehnen dem Burgtheater zu. »Meine einzige Unterhaltung«, fchreibt er am 4. Juli feiner Schwefter, »befteht im Theater; ich wollte Dir wünfchen, hier ein Trauerfpiel zu fehen! Überhaupt kenne ich kein Theater, wo man alle Arten Schaufpiele trefflich aufführt, aber hier ift es. Jede Rolle, die mindefte, fchlechtefte, ift gut und doppelt befetzt.« Die Errichtung der deutfchen Oper mufste Mozart mit befonderen Hoffnungen beleben. Je forgfältiger man norddeutfche Componiften, felbft Benda und Schweitzer, von deren Spielplane fernhielt, weil ihr Temperament und ihre Nüchternheit dem füddeutfchen Charakter und der italienifchen Schulung der Sänger zu widerfprechen fchienen, defto mehr durfte Mozart auf Zutritt rechnen. Mit »Zaïde« und »Idomeneo« fand er diefen Zutritt nicht, obwohl fich Graf Rofenberg dafür intereffirte; auch die Ausfichten, von dem grofsen Schröder felbft ein Textbuch zu erhalten, verflogen, dafür aber erftand ihm ein vielvermögender und ungewöhnlicher Protector in dem jüngeren Stephanie. Diefer Mann, der als die Seele aller Burgtheater-Intriguen, aber auch als Allmächtiger im Wiener Theaterreiche galt, übernahm es felbft, ein Textbuch für den vielgenannten Salzburger Meifter zu fchreiben, und es hiefs: »Belmont und Conftanze oder die Entführung aus dem Serail.« Als Mozart Ende Juli das Buch erhielt, war er ganz entzückt. Wohl ängftigte ihn die Beftimmung der Aufführung für die kurze Frift des »halben September«, aber die Ueberzeugung, dafs die neue Oper in das Feftprogramm zu Ehren der ruffifchen und württembergifchen Gäfte eingereiht würde, erheiterte ihn rafch. Daraus wurde allerdings nichts, obwohl die fremden Herrfchaften viel fpäter kamen. Wolfgang Amadeus mufste fich mit der Ehre begnügen, bei feinem befonderen Protector, Erzherzog Maximilian, Coadjutor des Kurfürften-Erzbifchofs von Cöln, vor den württembergifchen Fürftlichkeiten als Pianift zu brilliren, auch von Jofeph II. zu einem Privatconcert geladen und als »un talent decidé« anerkannt zu werden. Seine ftille oder laute Hoffnung, Mufiklehrer der präfumtiven Braut des Kaifers zu werden, fcheiterte an der feftgegründeten Vorliebe des Kaifers für Salieri. Bei dem Wettftreit Clementi und Mozart im Mufikfalon des Kaifers blieb der Deutfche, auch in Jofephs Augen, Sieger: jener entfaltete blofs Kunft, diefer — Kunft und Gefchmack. Und doch liefs Salieri den deutfchen Meifter nicht allzunahe an den Kaifer herankommen; denn in ihm erftand dem die Leitung des kaiferlichen Gefchmacks ufurpirenden Mufiker ein gefährlicher Rivale. So ehrlich des Kaifers Wunfch und Wille war, dem deutfchen Nationalfchaufpiel eine deutfche Nationaloper zur Seite zu ftellen, fo wenig wollte er doch von den gewohnten und beliebten italienifchen Bahnen abweichen; nur auf diefen Wegen meinte er zu einer wahren, geläuterten deutfchen Oper zu gelangen. Konnte er fich doch fchon mit Gluck im Theater, mit Haydn in der Kammermufik nicht befreunden! Nun brach fich aber das dramatifche Talent Mozarts mit

[1] Otto Jahn, »W. A. Mozart«, I. Theil. 1889.

elementarer Kraft Bahn. Stephanie hatte fleifsig gewaltet, um feine Bearbeitung des Bretzner'fchen Urftoffs fertigzuftellen.[1] Mozart felbft war Feuer und Flamme für die Sache, und am 16. Juli 1782 verkündigte der Burgtheaterzettel folgende Nachricht:

Ein »gedrängt volles Haus«, ftürmifches Dacapo-Rufen und Beifall ohne Ende bezeichneten den äufseren Erfolg der neuen Oper, gegen welche, nach Mozarts eigenen Vermuthungen, die »Kabale« fo ftark gearbeitet hatte, dafs ein ftricter Befehl des Kaifers die Aufführung feftfetzen mufste. »Die



Neues Singspiel.

Die Kaiserl. Königl. National - Hof - Schauspieler
werden heute Dienstag den 16 July 1782 aufführen:

(Zum erstenmal)

Die Entführung aus dem Serail.

Ein Singspiel in drey Aufzügen,
nach Bretznern frey bearbeitet und für das k. k. Nationalhoftheater eingerichtet.

In Musik gesetzt vom Herrn Kapellmeister Mozart.

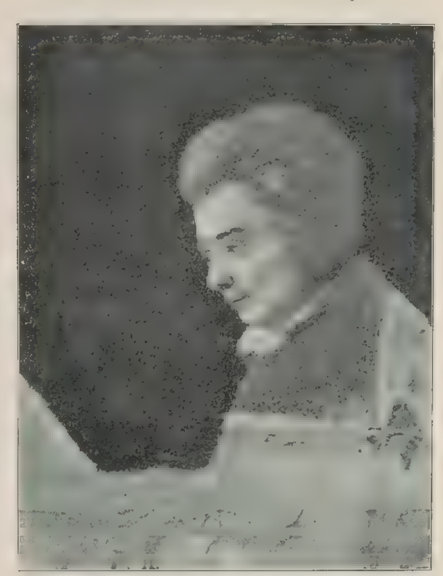
Die Bücher sind beym Logenmeister für 17. kr. zu haben.

Der Anfang ist um halb 7 Uhr.

Entführung«, fagt ein Correfpondent in Cramers »Magazin«, »ift voll von Schönheiten. Sie übertraf die Erwartung des Publicums, und des Verfaffers Gefchmack und neue Ideen, die hinreifsend waren, erhielten den lauteften und allgemeinften Beifall.« Die Oper war mit den beften Kräften, der Cavalieri und Teuber, Adamberger, Fifcher, Dauer und Walter befetzt (der Zettel nennt, nach bekannter Ordre, keine Namen), und der Osmin insbefondere kam durch den eigenartigen Bafs Fifchers, der »faft die Tiefe des Cello und die natürliche Höhe eines Tenors befafs« und fich in diefem Umfang mit Leichtigkeit bewegte, zur vollen Geltung — ihm dankt man eigentlich die erfte grofse, deutfche Arie. Die

[1] In den Hoftheaterrechnungen 1782—83 kommt die Note vor: »Dem Stephanie jun. für die Überarbeitung des Singfpiels »Die Entführung aus dem Serail« 100 fl. — »Dem Mozart Wolfgang für Componirung der Mufic »Die Entführung aus dem Serail« 426 fl. 40 kr.«

Cavalieri ſang die Conſtanze bravourös; Adamberger brachte die echte, die neue, deutſche Weiſe Mozarts, die ſo wenig mit dem Caſtraten-Sopran von einſt und dem Buffotenor der italieniſchen Oper zu thun hatte, überzeugend zur Geltung. Man fühlte ſich einer neuen muſikaliſchen Offenbarung gegenüber, einer Wirkung, welche, wie Goethe ſelbſt an ſeinem von Kayſer componirten Singſpiel »Scherz, Liſt und Rache« erfuhr, »Alles niederſchlug, was bisher von deutſcher Operette dageweſen war«. Wohl proteſtirte der Verfaſſer des Urtextes, Bretzner, gegen die Ueberarbeitung »durch einen Ungenannten« (Stephanie) und gegen das ganze Wiener Opus; aber er durfte ſich beruhigen: nicht zu ſeinen geringſten »Ruhmes«-Titeln ſollte es zählen, zu dem Textbuche der erſten deutſchen Oper Mozarts den Grundſtein geliefert zu haben. Die erſten Wiener Schickſale dieſer Oper waren durchaus erfreulich und widerſprechen der Behauptung, daſs ſich die Wiener ſehr langſam zu Mozart bekannt hätten. Man gab die »Entführung« im Burgtheater raſch nacheinander: am 19., 26. und 30. Juli, 6. und 20. Auguſt, 6. und 20. September, 8. October. In zwei Tagen trug die Oper 1200 fl., das »Theater wimmelte allzeit von Menſchen«; die Leute waren, wie ſich Mozart freudig ausdrückt, »recht närriſch auf dieſe Oper«, und er ſelbſt ſträubte ſich gegen zu häufige Repriſen, um ſie »nicht ſo auspeitſchen zu laſſen«. Als im October das Groſsfürſtenpaar wieder nach Wien kam, wurde ihnen die jüngſte Zug-Oper vorgeführt, und Mozart dirigirte ſelbſt am Clavier, »theils um das ein wenig in Schlummer geſunkene Orcheſter wieder aufzuwecken, theils um ſich ſelbſt den anweſenden Herrſchaften als Vater von ſeinem Kinde zu zeigen«. Daſs ſich Kaiſer Joſeph II. langſamer als die Wiener für die neue Offenbarung erwärmte, iſt wohlbekannt. »Zu ſchön für unſere Ohren und gewaltig viel Noten, lieber Mozart«, meinte er. »Gerade ſo viel Noten, Eure Majeſtät, als nöthig ſind«, war die etwas kühne Antwort. Der Kaiſer war eben ſchwer von ſeihen Styl-Vorurtheilen abzubringen; das laute Orcheſter ſtörte ihn. Voll Anerkennung war Kaunitz, der alte Kunſtfreund, für den jungen Meiſter; Altmeiſter Gluck, für den eine Aufführung beſonders angeſetzt war, zog den mächtig aufſtrebenden Nachfolger ſogar zur Tafel. Jedenfalls war ſich der Monarch ſelbſt lange nicht der Thatſache bewuſst, daſs eben dieſe Oper die Krönung ſeines Herzenswunſches, der Schaffung einer »deutſchen Nationaloper«, bedeutete. Mozart eröffnete ſie die Pforten der groſsen Welt; vom Burgtheater ging die Ruhmesbahn aus, die bald in alle Lande führte und noch heute im hellen Glanze ſtrahlt.



W. A. Mozart. Nach dem Originale ſeines Schwagers Hofſchauſpieler Lange, Juli 1791.

Eigenthum der intern. Stiftung Mozarteum in Salzburg.

Wir ſkizziren mit flüchtigen Strichen die weiteren Schickſale der Burgtheater-Oper nach dem Eintritte Mozarts in ihr Repertoire. Daſs der Schöpfer der »Entführung« trotz ſeines erſten Erfolges ſeinen Herzenswunſch, eine kleine, aber feſte Stellung in der Wiener Kunſtwelt zu erhalten, nicht erfüllt ſah, wiſſen wir. Nun, da er ſeine geliebte Conſtanze Weber, die Schwägerin des Hofſchauſpielers Lange und Mündel des im Theaterreiche wohlbekannten Hofdirectionsreviſors Thorwart, als geliebte

Gattin heimführte, wäre er doppelt dankbar für eine Wiener Poſition geweſen — ſie blieb ihm vorenthalten. Und gerade Kaiſer Joſeph II., ſonſt unerſchöpflich in ſeinem Intereſſe für die Kunſt und ihre würdigſten Jünger, war für dieſen Meiſter, der, wie Kaunitz früh erkannte, ein ganz auſserordentliches Talent bedeutete, nicht lebhafter zu erwärmen. Übrigens war auch des Kaiſers ſo raſch entfachte Begeiſterung für das »deutſche National-Singſpiel« nahezu vollkommen geſchwunden. Mit Ende des Jahres 1782 war die Auflaſſung der deutſchen Oper beſchlossene Thatſache, und am 4. März 1783 ging vorläufig das letzte deutſche Singſpiel auf der Bühne des Burgtheaters in Scene. Einer der letzten oder der letzte deutſche Componiſt, welche damals zu Worte kamen, war ein blutjunger Mann, Joſeph Weigl, am 28. März 1766 zu Eiſenſtadt in Ungarn als Sohn eines Esterházyſchen Hofcelliſten geboren. Ein Schüler des berühmten Contrapunctiſten und Hoforganiſten Albrechtsberger, hatte er ſchon mit 15 Lebensjahren insgeheim eine kleine Oper, »Die betrogene Argliſt« componirt, nur mit Quartettbegleitung für ein Marionettentheater ſeiner Jugendfreunde, deren Hauslehrer den Text verfaſst hatte. Vom Vater ermuthigt, ſetzte er die Oper auf volle Orcheſterbegleitung; und Salieri, dem der verſtändige Vater die Geſchichte ſcherzend erzählt hatte, lieſs ſich das Opus vorſpielen, Gluck, durch Salieri aufmerkſam gemacht, desgleichen. »Den jungen Menſchen muſs man aufmuntern«, ſagte der Altmeiſter, »ich werde mit dem Kaiſer ſprechen, die Oper muſs aufgeführt werden.« Und das geſchah; das Publicum war ſehr zufrieden, lieſs ſich drei »Stücke« wiederholen, Joſeph II. aber ſandte dem talentvollen Jüngling das ganz ungewohnte Honorar von 75 Ducaten. Joſeph Weigl wurde ein Meiſter ſeiner Kunſt; wir werden noch von ihm hören.[1]

Die Auflöſung der deutſchen Oper war nicht mehr rückgängig zu machen; peinliche Streitigkeiten mit dem Baſſiſten Fiſcher beſchleunigten ſie. Immer dringender verlangte auch der »vornehme Geſchmack« und namentlich der Einfluſs Salieris die Wiedereinführung einer ſtändigen italieniſchen Oper am Kaiſerhofe, und die ſchüchternen Gehverſuche des deutſchen Singſpiels, die ſchlichten Verſuche mit ſchwächlichen Schöpfungen mäſsiger Talente, von groſsentheils mittelmäſsigen Künſtlern dargeſtellt und geſungen, machten in der That eine gewiſſe Sehnſucht nach der Wiederkehr der unvergeſſenen, ſtolzen, kunſtreichen italieniſchen Opernzeit nicht unbegreiflich. Mozarts »Entführung« hatte wohl bewieſen, was mit deutſchem Genie und deutſchem Weſen auch auf dieſem Kunſtgebiete zu leiſten war, aber — das fragte man ſich gleichzeitig — würden ſich ſolche vaterländiſche Talente nicht voller und ſtolzer entfalten, wenn man ſie auf dem fruchtbaren, ſozuſagen internationalen Boden der italieniſchen Oper wirken lieſse? Wir glauben an ſolche ſachliche Erwägungen; die Legende thut ein Übriges dazu, ſpricht von abermaligen zerſetzenden Umtrieben Mephiſto-Stephanies und dergleichen. Mozart hatte wohl Recht, wenn er in der zunehmenden Erbärmlichkeit der aufgeführten Werke die Haupturſache des Abſterbens der deutſchen Oper ſah. »Es iſt«, — ruft er — »als wenn man die teutſche Oper, da ſie ohnehin nach Oſtern ſtirbt, noch vor der Zeit umbringen möchte, und das thun ſelbſt Teutſche — pfui Teufel! Ich glaube nicht, daſs ſich die wälſche Oper lang ſouteniren wird, und ich halte es auch mit der teutſchen; wenn es mir ſchon mehr Mühe koſtet, iſt es mir doch lieber. Jede Nation hat ihre Oper; warum ſollen wir Teutſche ſie nicht haben?« Trug ſich doch Mozart ſelbſt damals mit der Idee, einen deutſchen Operntext »Rudolf von Habsburg« zu componiren! Genug, der vorläufige Untergang der deutſchen Oper war beſiegelt. Das Eine nur that Joſeph II. für ſie: er behielt die beſten Kräfte des deutſchen Singſpiels für die italieniſche Oper bei, welche am 22. April 1783 mit Salieris »La scuola de' gelosi« im Burgtheater eröffnet wurde.[2] Die Cavalieri, Lange, Weber,

[1] Ich verdanke die Mittheilungen über dieſe Anfänge Weigls der (ungedruckten) Selbſtbiographie des Meiſters, welche mir der Enkel Weigls, Oberſt des Generalſtabscorps Joſeph Freiherr von Weigl, Chef des Präſidialbureaus im Reichskriegsminiſterium, mitzutheilen die Güte hatte.

[2] Zettel: »Im kaiſerlich königlichen Nationalhoftheater (Zum erſtenmale): La scuola dei gelosi« — Die Schule der Eyferſüchtigen, ein Singſpiel in italieniſcher Sprache und zwey Aufzügen. Die Muſik iſt vom Herrn Anton Salieri, in Dienſten Seiner Majeſtät des Kaiſers und des k. k. Nationalhoftheaters.


Anna Storace

Teuber, die Sänger Adamberger (der ja auch ſchon als »Adamonti« auf italieniſcher Erde geſungen hatte), Ruprecht, Hofmann und Saal blieben. Einige Kräfte erſten Ranges wurden neu gewonnen: unter ihnen die ſchöne, junge Engländerin Anna Storace, welche, nach Zinzendorffs Zeugniſs »wie ein Engel ſang«,[1] der Irländer O'Kelly als Tenor und der Italiener Mandini als Baryton, die Sänger Buffani (zugleich Opernregiſſeur), der glänzende Baſsbuffo Benucci, den zeitweilig Marchesini erſetzte, endlich Pugnetti.[2] Das hiſtoriſche Amt als Poet der Oper, das einſt Pietro Metastasio verwaltet hatte, war nun dem Abbate da Ponte übertragen, der durch Mozarts »Don Juan« unſterblichen Ruhm gewinnen ſollte. Erſter Capellmeiſter war Salieri, zweiter Umlauf. Bald nahm das »wälſche Singſpiel« einen breiten Raum im Burgtheater-Repertoire ein. Man hörte 1783 u. A.:

»L'Italiana in Londra« und »Il Falegname« von Cimarosa, »Fra i due litiganti il terzo gode« von Sarti, »Il curioſo indiscreto »von Anfossi (30. Juni),« Il Barbiere di Seviglia« von Paisiello (13. Auguſt), »La ſrascatana«, und »I filoſofi immaginari« von demſelben, »Le gelose villane« von Sarti, »La finta principeſſa« von Aleſſandro Romano.

1784: »Il mercato di Malmantile« von Joſeph Bartha, »La dama incognita« von Gazzaniga, »I contratempi« von Sarti, »Il vecchio geloſo« vo Alessandri, »Le vicende d'amore« von Guglielmi, »Il re Teodore di Venezia« von Paiſiello, »Giannina e Bernardone« von Cimarosa. »Il marito indolente« von Capellmeiſter Ruſt, »einem Romaner«, »Il Ricco d'un giorno« von Salieri.

Wie ſtark die italieniſche Oper im Burgtheater vertreten war und wie anziehend ſie, ſehr im Gegenſatz zu Mozarts Prophezeiung, wirkte, beweiſt die Thatſache, daſs man in dem einzigen Monat Auguſt 1783 zwölf Opernabende zählte, welche zumeiſt Paisiellos »Barbier von Sevilla« in Anſpruch nahm. Auch Normatage wurden dem »fremden Singſpiel« freigegeben. Am Pfingſtſonntag 1784 gab man Paiſiellos »Leiden Jeſu« (»La paſſione di nostro ſignor Geſù Chriſto«, Worte von Metastasio), an den beiden Normatagen vor dem Chriſtfeſt 1784 eine groſse muſikaliſche Akademie, welche Traëttas tragiſche Oper »Iphigenie in Tauris«, eine Symphonie von Thaddäus Huber und einen Chor Haydns brachte. Die Oper, insbeſondere die italieniſche, fand aber gerade in dieſen Achtziger-Jahren auch in Wiener Privatkreiſen eine faſt zärtliche Pflege. Der Hochadel, ſeit jeher dem »wälſchen muſikaliſchen Schauſpiel« mit ganzer Sympathie geneigt, beeiferte ſich, ſeine eigenen Kräfte daran zu verſuchen; auſser dem franzöſiſchen Schauſpiel war die italieniſche Oper ein ſtändiger Beſtandtheil des Vergnügungsprogramms in den damaligen glanzvollen Paläſten der Wiener Ariſtokratie.

Am 23. Juli 1782 hörte Graf Zinzendorff auf dem Haustheater des Fürſten Adam Auersperg in dem herrlichen Familienpalais in der Joſefſtadt Righinis Oper »Armida« mit der Gräfin Hatzfeld in der Titelrolle; (Mdlle. Auenbrugger ſang den Renaud, Mr. Urbain den Ubaldo. »La musique peu soillante«, notirt der Graf, »les acteurs jouerent à merveille; le théâtre commença à 7½«.) auch zu Ehren des in Wien anweſenden Groſsfürſten-Paares Paul war »wälſche Opera« im Auersperg-Palais und im Februar 1786 führte man dort unter Oberleitung Altmeiſter Glucks deſſen »Iphigenie auf Tauris« und »Alceſte«, erſtere mit der Bernasconi, Adamberger und O'Kelly, letztere mit der Gräfin Hatzfeld als Alceſte und Comteſſe Heiſsenſtein als Isemene auf, und wieder war es die Gräfin Hatzfeld geb. Zierotin, welche »dans la grande perfection« ſpielte. Im nächſten Monat führte Mozart ebenſalls im Auersperg'ſchen Hauſe ſeinen »Idomeneo« unter Mitwirkung des Baron Pulini und der Frau von Puffendorf auf, und wahrſcheinlich ebenfalls bei Auersperg hörte Zinzendorff die »serva padrona« von Paiſiello (»au lieu de l'ancienne de Pergolese; Benucci et la Storace jouerent comme des anges, Giornovichi joue un concert pour le violon avec beaucoup de grace et de douceur«). Die Herrſchaften führten auch Komödie, deutſche, franzöſiſche und italieniſche auf

[1] »Jolie figure, voluptueux, beaux yeux, cou blanc, bouche fraiche, belle peau, la naiveté et la pétulance de l'enfance, chante comme un ange.»

[2] Die Hoftheaterrechnungen (im Intendanzarchiv) verzeichnen das italieniſche Opernperſonal des Burgtheaters vom 1. März 1783 bis Ende Februar 1784 folgendermaſsen: Benucci 9 Monate 2072 fl. 50 kr., Adamberger jährlich 2133 fl. 12 kr., O'Kelly 1641 fl. 30 kr., Souter 1200 fl. (im Juli †), Mandini ſammt Gattin 2811 fl. 46 kr., Buffani 2424 fl. 52 kr., Marcheſini 4 Monate, 960 fl. 40 kr., Pugnetti 1207 fl. 36 kr., Saal ſammt Gattin 1200 fl., Ruprecht 700 fl. Hoffmann 600 fl. — Damen: Storace 3247 fl. 44 kr., Langin 1706 fl. 36 kr., Bernasconi 2133 fl. 12 kr., 6 Monate, dann entlaſſen, Wendling 2133 fl. bis letzten Auguſt, dann entlassen, Cavalieri 1200 fl., Marchesini vom 1. October bis letzten Februar, 4 Monate 1310 fl., Teuberin jährlich 800 fl., Haſſelböck 600 fl., Stierle, Actrice, zur Aushilfe bei der Oper jährlich 30 fl., Sevin, Choristin monatlich 17 fl. 30 kr., Capellmeiſter Salieri 853 fl. 12 kr. jährlich, vom 1. April 1783 bis letzten Februar 1784 (11 Monate), Umlauf 850 fl. — Poet: Abbate da Ponte 600 fl. — Einſager Socrate, Sgrilić und Scharschmid. — Summa italieniſche Singſpiel-Geſellſchaft 30.517 fl. 4 kr., Orcheſter 11.719 fl., Decoration 3422 fl., Garderobe 12.364 fl. 18 kr., Beleuchtung 6.094 fl. 42¼ kr.

und hatten dazu eigens kleine zierliche Bühnen errichtet. Zinzendorff nennt 1785—1790 Vorftellungen bei den Gräfinnen Thun, Roombeck, Efterhazy, Fries, Collalto, Rofenberg, Schönborn, bei den Fürften Starhemberg, Auersperg, Kaunitz. Eine Vorftellung bei Alois Liechtenftein 1784 erwähnt Mozart felbft. Als Acteurs wurden genannt: die Familie Jean Efterhazy (Graf, Gräfin, Tochter. die zwei jüngften Kinder tanzten ein kleines Ballet avec les graces de leur âge), die Familie Fries (Graf Charles, Gräfin, Sohn, die Töchter Sophie und Victoire), Gräfin Elifabeth Thun und deren 15jährige Tochter Karoline, die beiden Schönborn (Louis und Elifabeth), die Grafen Hartig, Czernin, Jofef Palffy, Wurmbrandt, Taroucca, d'Echeny (?), Gräfin Etienne Zichy und ihre Tochter Leopoldine, beide Rofenberg und Haddik, Gräfinnen von Gemmingen und Hatzfeld, beide Roombeck, Fürften und Fürftinnen Lifette Schwarzenberg, Louis und Therefe Lichnowsky, Khevenhüller, Louis Starhemberg, Clary und Carl Liechtenftein. Im adeligen Cafino im Trattnerhof durfte im Jahre 1775 die italienifche Truppe Antonio Lazzari ernfte und heitere Komödien und Opern geben, wobei u. A. Goldonis »Torquato Tasso« zur Aufführung kam. Im Therefianum führte man bei einem von jungen Cavalieren befetzten Orchefter franzöfifche und italienifche Opern, Ballete und Komödien auf.

Im Jänner 1784 begann fich übrigens das bei Seite geftellte deutfche Singfpiel einmal zu rühren. Mad. Lange durfte Mozarts »Entführung« unter feiner Leitung, Adamberger Glucks »Pilgrime« zum Benefiz geben. Am 18. Jänner 1785 hatte Adamberger abermals »nach erhaltener gnädiger Erlaubnifs« die Ehre, zu feinem Vortheile zum letzten Male Glucks »Pilgrime von Mekka« zu geben,[1] alfo ein wiederholter Rückfall in die deutfche Oper, welchem rafch nacheinander einige italienifche Premièren (L'incontro inaspettato von Righini, Il pittore parigino von Cimarofa, Gli sposi malcontenti von dem Engländer Storace, La finta amante und La discordia fortunata von Paisiello) folgten. Dann aber, am 16. October 1785, öffnen fich die Pforten des Kärntnerthortheaters[2] wieder dem begnadigten deutfchen Singfpiel. Der Burgtheaterzettel vom 12. October bringt nach der Anzeige der vielgehörten Salierifchen Oper »La Grotta di Trofonio« die einigermafsen überrafchende Ankündigung, dafs »kommenden Sonntag als den 16. diefes die von der k. k. Theater-Hofdirection zu gebenden deutfchen Singfpiele im k. k. Hoftheater nächft dem Kärntnerthor ihren Anfang nehmen und allda wöchentlich dreimal, nämlich Sonntags, Dienftags und Freitags gegeben werden«. Mit »Felix, oder der Findling«, einem Schaufpiel mit Gefang nach Sedaine, Mufik von Monfigny, begannen die »deutfchen Hofoperiften« ihre Thätigkeit, Umlaufs Singfpiel »Das Irrlicht« folgte; in der dritten Novität, dem überfetzten franzöfifchen Singfpiel »Die drei Pächter« von Mauvel reizte man die Neugierde durch Ankündigung des Debuts einer zwölfjährigen Mademoifelle Weifs.

Von nun an ift das Nationalhoftheater zu Wien an mehreren Tagen der Woche verdoppelt. Man unterfcheidet eigentlich drei Gefellfchaften, die deutfchen Nationalhoffchaufpieler, die deutfchen und die italienifchen »Hofoperiften«. Diefe drei Zweige eines und desfelben Inftitutes wirken im Burg- und im Kärntnerthortheater (bei gleichen Einlafspreifen), ohne dafs diefes oder jenes Haus für ein beftimmtes Kunftgebiet beftimmt worden wäre; doch find die »deutfchen Hofoperiften« zumeift an die letztere Bühne gewiefen. Es gibt fogar Abende mit Opernvorftellungen an beiden Bühnen. So kündigt der Zettel vom 25. November 1785 für das Burgtheater eine neue italienifche Oper des Cremonefen Bianchi (La villanella rapita), für welche Mozart als Einlagen ein Quartett und ein Terzett gefchrieben hatte, und das Kärntnerthortheater eine Reprife von Mozarts »Entführung« felbft (erftes Auftreten Aloyfia Lange-Webers nach fchwerer Krankheit) an. Dagegen wandern an anderen Abenden die »italienifchen Hofoperisten« in das

[1] Das Wienerblättchen vom 10. Hornung bringt folgende Nachricht: »Herr Adamberger, Mitglied des k. k. National-Hof-Theaters, hat von einer k. k. Theatral-Hof-Direction die gnädige Erlaubnifs erhalten, zu feinem Vortheil im Karntnerthortheater zwey Vorftellungen eines deutfchen Singfpiels zu geben. Er hat hiezu das vom Herrn Chevalier Gluck in Mufik gefetzte beliebte Singfpiel: Die Pilgrime von Mekka gewählt, und hofft hiemit das Wohlgefallen eines verehrungswürdigen Publicums fich um fo eher zu erwerben, als auch in Anfehung der Aufführung weder Fleifs noch Koften gefpart werden wird, diefes Singfpiel aufs neue dem verehrungswürdigen Publicum angenehm zu machen. Kleider und Decorationen erhält er hiezu von der k. k. Oberften Hof-Direction. Die darinn neufpielenden Perfonen find: Herr Weidmann, welcher ftatt Herrn Günther die Rolle des Schwindel, Herr Dauer, welcher ftatt Herrn Schmid die Rolle des Ali, und Herr Saal, welcher ftatt Herrn Fifcher die Rolle des Kalender fpielen. Die hiezu beftimmten Tage find der 15. und 17. Februar. Logen und gefperrte Sitze find beym Logenmeifter zu haben, doch können folche auch bey Herrn Adamberger felbft, in der Kärnthnerftrafse im filbernen Becher Nr. 936 im dritten Stock beftellt werden. Er empfiehlt fich bey diefer Unternehmung der Güte des ihm fo fchätzbaren Publicums, und hofft durch eine geneigte Unterftützung feinen Fleifs belohnt zu fehen, wofür er mit dem gerührteften und dankerfüllteften Herzen fich hinführo aufs eifrigfte beftreben wird, diefer Gnade werth zu feyn.«

[2] Seit 1780 waren im Kärntnerthortheater abwechfelnd heimifch: 1780 bis 1782 die franzöfifche Komödien- und Singfpieltruppe Daleauval und Beaubourg (letzterer ein einftiges Mitglied der Burgtheater-Comédie française), mit Ballet Riccis, 1783 Genfikes deutfche Schaufpiel- und Singfpielgefellfchaft; 1784 bis Herbft 1785 gefchloffen.

Kärntnerthortheater. Wie tief aber war die deutfche Oper in der Werthfchätzung der mafsgebenden Mächte und felbft der Kunftkreife gefunken! Die beften deutfchen Kräfte, die Cavalieri und Teuber, fowie Adamberger fchätzten es fich zur Ehre, der italienifchen Oper zugezählt zu werden, für die deutfche war das Mittelmäfsige gut genug. Mufste da nicht Mozart zu dem peffimiftifchen Schlufse kommen, man habe es mit diefer Nebeneinander- oder Gegenüberftellung darauf abgefehen, die deutfche Oper nur noch tiefer zu ftürzen! Ihre Hausdichter wurden Dittersdorf, deffen »Doctor und Apotheker« (Première Juli 1786) die gröfste Popularität errang, Umlauf, Teuber (»Die Dorfdeputirten«), Ruprecht (»Die Dorfhändel«, »Das wüthende Heer«), Schenk u. A. Und eben Mozart war es, der fich immer herzhafter der italienifchen Oper, der vornehmeren, beffer befetzten, vom Kaifer gefchätzten, von der guten Gefellfchaft patronifirten, näherte! Zunächft fchrieb er Einlagen für feine Schwägerin Lange und für Valentin Adamberger; dann fuchte er von dem Librettiften Varesco, dem Dichter des »Idomeneo«, ein neues Textbuch zu erhalten und ging fogar auf deffen Vorfchlag, einen confufen und albernen Opernentwurf »L'Oca del Cairo« (Die Gans von Cairo), bereitwilligft ein, nur um mit der italienifchen Oper innigere Fühlung zu gewinnen — er wurde allerdings, nachdem Mozart fchon herzhaft componirt hatte, begründeter Bedenken und Differenzen mit Varesco wegen bei Seite gelegt.[1]

Sein einziges deutfches Opern-Extempore feit der »Entführung«, das Gelegenheitsftück »Der Schaufpieldirector«, das Kaifer Jofeph für ein »Luftfeft zu Ehren der Generalgouverneure der Niederlande« von Stephanie dichten und durch Mozart componiren liefs, erlebte feine Erftaufführung am 7. Februar 1786 unter aufsergewöhnlichen Umftänden in der Orangerie zu Schönbrunn unter Mitwirkung der beften deutfchen Schaufpiel- und Opernkräfte und brachte es vier Tage fpäter im Kärntnerthortheater nur zu einem Achtungserfolge;[2] zwei Reprifen folgten, und erft fpäter wiederholten fich die bekannten, mannigfaltigen literarifchen und dramaturgifchen Rettungsverfuche für das Stück. Das vorzügliche italienifche Opernperfonal des Burgtheaters aber regte Mozart zunächft zu mehr oder weniger unbeftimmten Plänen und Entwürfen für eine vollwerthige italienifche Oper und endlich, als fein Gönner Baron Wetzlar die bedeutfame Bekanntfchaft mit Abbate Lorenzo da Ponte vermittelt hatte, die Compofition eines feiner unfterblichen Meifterwerke, der »Hochzeit des Figaro«, an.

Dafs das Burgtheater die erfte Stätte gewefen ift, auf welcher die bahnbrechende Oper deutfchen Textes, »Die Entführung aus dem Serail«, und die erfte »italienifche« Meifter-Oper Mozarts in die Öffentlichkeit traten, diefe Thatfache macht diefes Capitel Mufikgefchichte zu einem unentbehrlichen Beftandtheil der erften vollftändigen Gefchichte des Burgtheaters. Kleine Urfachen, grofse Wirkungen! Wäre Lorenzo da Ponte nicht mit feinem Landsmann Salieri wegen eines verunglückten Operntextes in einen fcharfen Conflict gerathen und hätte nicht der Erfolg der Salierifchen Oper »La grotta di Trofonio« mit Caftifchem Text in Laxenburg und in der Burg (October 1785) Da Ponte um feine kaiferliche Poetenftelle beforgt gemacht, fo wäre er gewifs nicht mit fo flammendem Feuereifer beftrebt gewefen, dem deutfchen Maestro den gefährlichen Figaro-Stoff opernmäfsig zu bearbeiten. Hatte doch der Kaifer Beaumarchais' Luftfpiel »Le Mariage de Figaro«, das allerdings eine der treueften und rück-

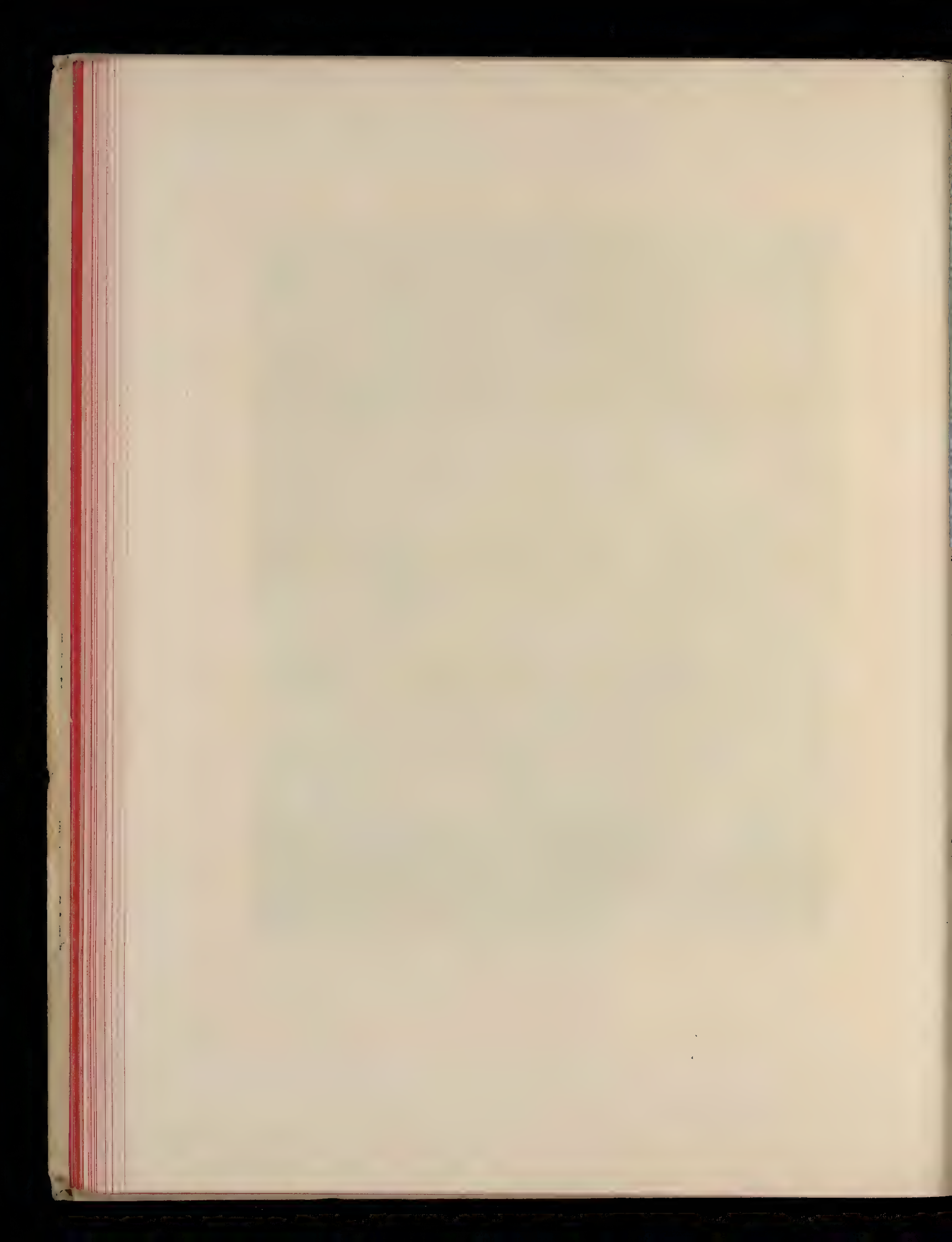
[1] In einem Briefe Mozarts an feinen Vater, der aus dem Eigenthum des Grafen Heinrich Taaffe an das Salzburger Mozarteum übergegangen und von Dr. R. Batka in der »Bohemia« (Nr. 328, 1899) veröffentlicht worden ift, kommt folgende Stelle vor: »Dafs Herr Varesco an dem incontro der opera zweifelt, finde ich fehr beleidigend für mich. Dafs kann ich ihm verfichern, dafs fein buch gerad nicht gefallt, wenn die Mufique nicht gut ift. Die Mufique ift alfo die Haubtfache bey der opera; und wenn es alfo gefallen foll (und er folglich belohnung hoffen will), fo mufs er mir fachen verändern und umfchmelzen, fo viel und oft ich will, und nicht feinen kopfe zu folgen, der nicht die geringfte Practic und Theaterkenntnufs hat. Sie können ihm immer merken laffen, dafs eben in der haubtfache nicht viel daran gelegen ift, ob er die oper machen will oder nicht. Den Plan weis ich nun; — und folglich kanns mir ein anderer fo gut machen als er, und überd es erwarte ich heute 4 der Neueften und beften operabücheln von Italien, worunter doch eines feyn wird, welches gut ift.«

[2] Zettel: 11. Februar 1786. Im Theater nächft dem Kärntnerthor von den National-Hoffchaufpielern (zum erftenmal): Der Schaufpiel-Director, ein Gelegenheitsftück in einem Act. Die Mufik dazu vom Herrn Capellmeifter Mozart. Nachher von den Italienifchen Hof-Operiften »Prima la Mufica, poi le parole« (Erft die Mufik, dann die Worte), ein komifches Singfpiel in einem Act. Die Mufik dazu ift vom Herrn Capellmeifter Salieri in wirklichen Dienften Seiner Majeftät des Kaifers.
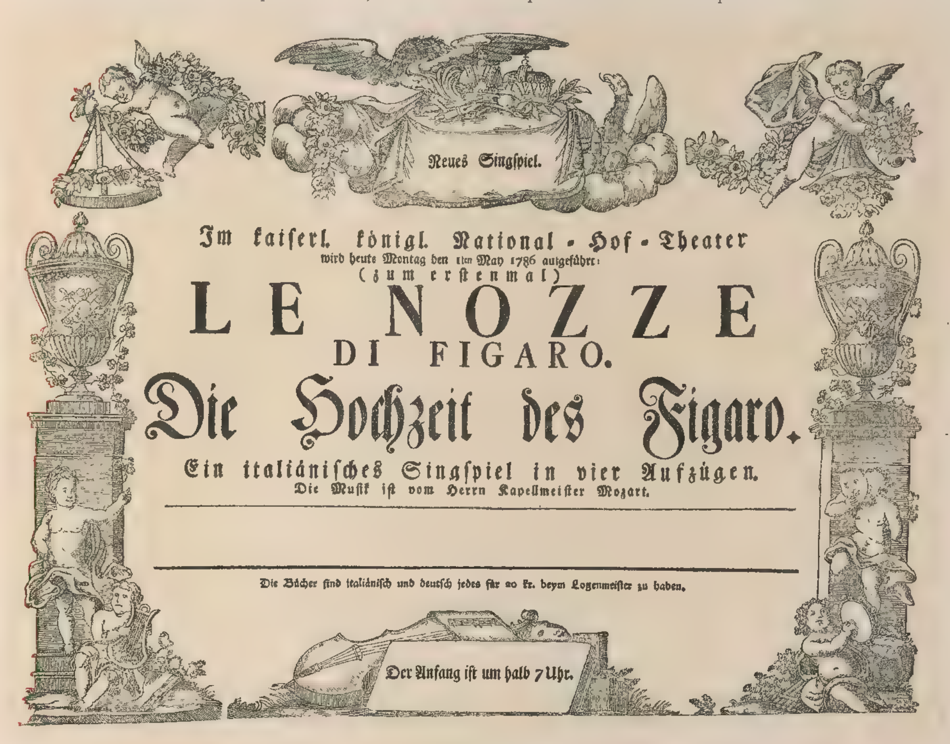




MOZART ALS KNABE



ſichtsloſeſten Schilderungen der geſellſchaftlichen Sittenverwilderungen, eine vorahnend-revolutionäre Komödie bedeutete, für das Burgtheater verboten! Gleichwohl wagte der Abbate die Arbeit und bewog ſeinen kaiſerlichen Gönner, dieſen ſehr abgeſchwächten und gekürzten Operntext zuzulaſſen. Ohne Bedenken ging dies nicht, und nicht das letzte derſelben war ein noch immer nicht überwundenes Vorurtheil Joſephs II. gegen Mozarts Befähigung für Operncompoſition: er habe ja doch erſt eine Oper geſchrieben und an dieſer ſei nicht viel. Erſt als Mozart dem Monarchen einige Nummern der Partitur vorſpielen durfte, befahl Kaiſer Joſeph das Studium der Oper.



Neues Singſpiel.

Im kaiſerl. königl. National - Hof - Theater
wird heute Montag den 1ten May 1786 aufgeführt:
(zum erſtenmal)

LE NOZZE
DI FIGARO.

Die Hochzeit des Figaro.

Ein italiäniſches Singſpiel in vier Aufzügen.
Die Muſik iſt vom Herrn Kapellmeiſter Mozart.

Die Bücher ſind italiäniſch und deutſch jedes für 20 kr. beym Logenmeiſter zu haben.

Der Anfang iſt um halb 7 Uhr.

Wir übergehen alle die pikanten Hiſtörchen Da Pontes und O'Kellys über die raffinirten Hemmniſſe, welche Graf Roſenberg, dieſer begeiſterte Mäcen der italieniſchen Oper, im Verein mit der Salieri-Clique und einigen Künſtlern dem tapferen deutſchen Meiſter bereitete; ſie ſind zumeiſt ungenau, theilweiſe unrichtig, zum Beiſpiel O'Kellys Angabe, der Kaiſer habe den Wettſtreit über die Reihenfolge der Opernpremièren von Salieris »La grotta di Trofonio«, Righinis »Il Demogorgone« und Mozarts »Figaro« zu Gunſten Mozarts entſchieden: thatſächlich war die Reihenfolge: 12. October 1785 Salieri, 1. Mai 1786 Mozart, 12. Juli Righini — dazwiſchen aber kam noch (5. Mai 1786) Anfoſſi mit »Il Trionfo delle Donne«. Ein dichtes Sagengewebe umgibt auch die erſte Aufführung von Figaros »Hochzeit« im Burgtheater ſelbſt. Otto Jahns Mozart-Biographie regiſtrirt gewiſſenhaft alle dieſe liebenswürdigen Mozart-Sagen, welche der Empfänglichkeit und Gerechtigkeit des erſten Wiener

Die

Hochzeit des Figaro.

Ein

Schauſpiel in Muſik

in 4. Aufzügen

aus dem Franzöſiſchen herausgezogen.

Aufgeführet

in dem k. k. Nazionalhoftheater.

Im Jahre 1786.



Wien,

bei Joſeph Edlen v. Kurzbeck, k. k. Hofbuchdrucker, Groß- und Buchhändler.

Mozart-Publicums nicht immer Ehre widerfahren laſſen und von boshaften Bemühungen des italieniſchen Sängerperſonals, die Oper durch ſchlechte Leiſtungen zu ſchädigen, erzählen. Der gröſste Theil dieſer »Figaro«-Hiſtorietten gehört wohl ins Fabelreich. Thatſache iſt, daſs die deutſch-italieniſchen Opernmitglieder, Mozarts Schwägerin Lange, die Cavalieri und Teuber, der Oper ferngehalten waren. Aber Alles, was in der Oper ſang,[1] war mit Temperament und Freude bei der Sache. Benucci riſs mit der Figaro-Arie »Non più andrai« geradezu hin. Schon bei der Generalprobe jubelte man dem jungen Maeſtro zu: »bravo, bravo maeſtro, viva, viva grande Mozart!« rief es im Orcheſter und auf der Bühne, die Geiger klopften verzückt mit den Bogen auf die Notenpulte.

Otto Jahn bedauert, daſs das »Figaro«-Textbuch »verſchollen« ſei. Nun, wir ſind in der angenehmen Lage, ein deutſches, das heiſst in Proſa verdeutſchendes »Figaro«-Textbuch aus dem Jahre 1786 vorzuweiſen,[2] das allerdings die von Jahn vermiſste Original- Beſetzungsliſte ebenfalls nicht enthält, weil gerade damals die Perſonenangabe auf den Theaterzetteln und Textbüchern des Hoftheaters verboten war. Auch der Zettel der erſten Figaro-Aufführung[3] führt ja keine Perſonen an. Dafür aber entſchädigt uns eine von Da Ponte ſelbſt verfaſste (verdeutſchte) Vorrede des Textbuches reichlich; denn ſie bringt eine ſehr intereſſante Darlegung der Grundſätze und Geſichtspunkte, von denen der Dichter bei der Textveränderung Beaumarchais' geleitet war. Als ſeltener, wenig oder nicht gekannter Beitrag zur Mozart-Kunde ſei ſie hier mitgetheilt:

»Die für dramatiſche Vorſtellungen vor dem Gebrauche vorgeſchriebene Zeit, eine gewiſſe beſtimmte, in denſelben allgemein gewöhnliche Zahl der vorſtellenden Perſonen und einige andere kluge, in Rückſicht der guten Sitten, des Ortes und der Zuſchauer nöthige Beobachtungen ſind die Urſache geweſen, warum ich dieſes vortreffliche Luſtſpiel nicht überſetzt, ſondern nachgeahmet oder vielmehr nur einen Auszug davon gemacht habe. Daher war ich gezwungen, die Zahl der ſechzehn agirenden Perſonen, aus denen es beſtehet, für deren zwo eine genug thun kann, nur auf eilfe zurückzuführen, nebſt dieſem einen ganzen Aufzug, manchen ſehr artigen Auftritt, viele ſchöne, anmuthige Scherze und witzige Gedanken, die darin verſtreut waren, auszulaſſen und dafür Lieder, Arien, Chöre und andere Gedanken und für die Muſik ſchickliche Wörter anzubringen, was uns die gebundene Rede allein, nicht aber die ungebundene Rede an die Hand gibt. Ungeachtet aber, daſs ſowohl ich als der Capellmeiſter keine Mühe geſchonet und mit allem Fleiſse und Sorgfalt geſuchet haben, dieſes Schauſpiel ſo kurz als möglich zu machen, ſo wird es doch nicht eines der kürzeſten ſeyn, die auf unſerem Theater aufgeführet worden. Darinn, hoffen wir, wird uns genugſam entſchuldigen die Verſchiedenheit der Fäden, welche die Handlung dieſes Schauſpiels durchweben, das Neue und die Gröſse desſelben, die Vielfältigkeit und Verſchiedenheit der muſikaliſchen Stücke, die man hineinbringen muſste, um nicht leider oft die Acteurs unthätig zu laſſen, um den Eckel und die Einförmigkeit der

[1] Beſetzung: Almaviva — Mandini, La conteſſa — Signora Laschi, Suſanna — Signora Storace, Figaro — Signor Benucci, Cherubino — Signor Buſſani, Marcellina — Signora Mandini, Baſilio und Curzio — Signor O'Kelly, Bartolo und Antonio — Signora Buſſani, Barberina — Signora Nannina Gottlieb.

[2] »Die Hochzeit des Figaro.« Ein Schauſpiel in Muſik in vier Aufzügen, aus dem Franzöſiſchen herausgezogen. Aufgeführt in dem k. k. Nationalhoftheater. Im Jahre 1786. Wien bey Joſeph Edlen von Kurzbeck, k. k. Hofbuchdrucker, Groſs- und Buchhändler. Perſonen: Der Graf von Almaviva, die Gräfin von Almaviva, Suſanna, verſprochene Braut des Figaro, Cherubin, Page des Grafen, Marzellina, Barthol, Arzt von Sevillien, Baſilius, Singmeiſter, Don Curzius, Dichter, Barberina, Tochter des Antonius, Gärtner des Grafen und der Suſanna. Chor von Bauern, Chor von Bäuerinnen. Chor verſchiedener Gattungen Leute. Diener. Die Poeſie iſt des Herrn Abbé da Ponte, Poet des k. k. Theaters. — Die Muſik iſt des Herrn Wolfgang Mozart, deutſchen Capellmeiſters.

[3] Neues Singſpiel: Im k. k. Nationalhoftheater wird heute Montag den 1. May 1786 aufgeführt (zum erſtenmal): Le Nozze di Figaro — Die Hochzeit des Figaro. Ein italieniſches Singſpiel in vier Aufzügen. Die Muſik iſt vom Herrn Capellmeiſter Mozart. Die Bücher ſind italieniſch und teutſch jedes für 20 kr. beym Logenmeiſter zu haben. Der Anfang iſt um 1/2 7 Uhr.



Die erste Besetzung der »Hochzeit des Figaro«.

langen Recitative zu vermeiden, um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspiels, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publico zu geben wünschten.«

Die, nur nachahmende Übersetzung des italienischen Urtextes, die das erste deutsche Figaro-Textbuch zeigt, ist allerdings plump genug. Man nehme nur ein Exempel, das reizende: »Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen. . . . « Hier heisst es:

»Will mein Herr Graf tanzen, so will ich ihm auf der Zither spielen. Will er in meine Schule eintreten, so will ich ihn Kapriolen machen lehren: ich will — doch ganz hübsch will ich jedes andere Geheimniss durch Verstellung erfahren. Ich will künstlich zu Werke gehen, doch mich mit der Kunst selbst beschirmen; hier ein Stichelwort, dort einen Scherz gebrauchen und so alle seine Anschläge zu Grunde richten. Will mein Herr Graf tanzen, so« — (gehet ab).

Und Figaro zu dem mit dem gräflichen Lieutenantspatent begabten Cherubin! Wie prächtig klang das italienische »Cherubino, alla vittoria, alla gloria!« Figaro-Benuccis, und wie hilflos klingt es in dem ersten Deutsch!

» . . . Wirst nicht mehr flatterhaft liebend Tag und Nacht herumirren, wirst nicht mehr — flüchtiger Schwärmer — die Ruhe der Schönen stören; nicht mehr jene schönen Federbuschen werden deinen feinen Hut zieren, nicht mehr dies schöne, lange Haar, jene heitere Miene, diese lebhafte weibliche Farbe! Zwischen Kriegern, potztausend, mit langem Schnauzbart, engem Rocke, einem Gewehr auf den Schultern, Säbl an der Seite, geradem Halse, freyem Angesichte, mit einem grossen Casquet oder Mütze auf dem Kopf, viel Ehre, wenig Geld und statt des Tanzes ein Marsch durch Pfütze, Berge und Thäler, im Schnee und heissesten Sonnenstrahlen, unter dem Concert der Trompeten, der Bomben und Kanonen, deren Kugeln allerley Töne in den Ohren hervorbringen. Cherubin, zum Siege, zum kriegerischen Ruhme!«

Nun, wie sehr auch Da Ponte seine Veränderungen des Figaro-Urstoffs entschuldigen und rechtfertigen zu müssen glaubt, es war noch immer so viel Temperament, so viel Frische des (italienischen) Dialogs und spannende Handlung zurückgeblieben, dass der Text dieser Oper die glatten, nüchternen oder hochtrabenden italienischen Opernbücher der Zeit weit überragte. Wie armselig sah das Buch zu Paisiellos verwandtem »Barbier von Sevilla« dagegen aus! Es war also eine »wirklich fast neue Art des Schauspiels«, etwas Ungewöhnliches, das die Habitués der italienischen Oper frappirte. Man lese das lakonische Tagebuch-Urtheil des Grafen Zinzendorff: »La musique de Moshardt (!); l'opera m'ennuya«, und nach einer Reprise: »La musique de Mozart singulière des mains, sans tête.« Die »Wiener Zeitung« begnügte sich mit der einfachen Notirung der Aufführung ohne Urtheil mit dem Beifügen: »La Signora Laschi, welche seit Kurzem hier wieder eingelangt ist, und la Signora Bussani, eine neue Sängerin erschienen dabey das erstemal als Gräfin und Page«. Wohl liess man am 3. und 8. Mai Wiederholungen der Oper folgen, schon am 5. Mai aber folgte eine echt-italienische Opernnovität, Anfossis »Il trionfo delle Donne« Mozart auf dem Fusse, und als während des kaiserlichen Mai-Aufenthalts im Laxenburger Schlosstheater abwechselnd deutsche Schauspiele und italienische Opern gegeben wurden, wählte man für das Opernrepertoire wohl jene Novität von Anfossi, dann Cimarosas »Italiana in Londra«, Martins »Il burbero di buon cuore« und (deutsch) Glucks »Pilgrime von Mekka«; erst im Juni aber kam in Laxenburg nach vier Italienern Mozarts »Figaro« auch auf den kaiserlichen Spielplan. Kaiser Joseph II. war nun einmal kein Freund von Mozarts Orchester, das ihm viel zu geräuschvoll, zu prätentiös, die Singstimme

übertäubend erſchien; auch das Figaro-Sujet berührte ihn, obwohl er nicht Moraliſt, nicht überängſtlich in der Abwehr »freier« Stoffe war, weniger ſympathiſch — jedenfalls fand er den auſserordentlichen Erfolg der Oper — »nie hatte man einen glänzenderen Triumph gefeiert«, ſagt O'Kelly, der erſte Baſilio — unbegreiflich und die ſtürmiſchen Dacapo-Rufe, welche die Spielzeit der Oper geradezu verdoppelten, ſo unausſtehlich, daſs er dieſe Wiederholungen überhaupt verbot.[1] Auch wurde offenbar von der höchſten Theaterinſtanz wenig gethan, um eine ſo erfolgreiche und zugkräftige Oper im Spielplan feſtzuhalten. Durch Dittersdorfs »Doctor und Apotheker«, welches leichte, gefällige Singſpiel am 11. Juli im Burgtheater von den »Deutſchen Hofoperiſten« aufgeführt wurde, Righinis »Demogorgone« und Sartis »Finti eredi« ſollte es raſch vergeſſen gemacht werden. Im ganzen Monat Auguſt, der wegen der Schauſpielferien ausſchlieſslich mit italieniſchen und deutſchen Opern ausgefüllt wurde, hörte man achtmal Dittersdorfs »Doctor und Apotheker«, dreimal Paiſiellos ganz verſchollenen »Barbier von Sevilla«, einigemale andere Opern von Paiſiello, Cimaroſa, Salieri, Anfoſſi, Martin und Righini, nur einmal aber »Figaro« (italieniſch) und »Die Entführung aus dem Serail« (deutſch). Als im November (Première 17.) Martins »Una cosa rara« mit ihren leichten, flüchtigen Melodien das Burgtheater und ganz Wien erfüllte, ſchien Mozarts »Figaro« gänzlich begraben. Dittersdorf und Martin waren die muſikaliſchen Helden des Tages, im März des nächſten Jahres veranſtalteten ſogar im Kärntnerthortheater »die in wirklichen Dienſten Seiner Majeſtät ſtehenden blaſenden Tonkünſtler« eine Akademie, deren Programm ausſchlieſslich die Lieblingsnummern aus dieſen Favorit-Opern, »auf acht blaſenden Inſtrumenten« ausgeführt, umfaſste. Paiſiellos »Trofonius-Höhle« (Grotta di Trofonio) wurde von Stephanie jun. der Ehre einer Verdeutſchung und Schauſpiel-Aufführung im Burgtheater (15. Juli 1787) gewürdigt, »Figaro« blieb — italieniſch, und als Balzer im Juni desſelben Jahres die Veröffentlichung des von Kucharz gearbeiteten Clavierauszuges dieſer Oper ankündigte, motivirte er dieſe Publication mit dem »ungetheilten, lauten Beifall, mit welchem Mozarts Meiſterſtück in — Prag aufgenommen« worden ſei!

Und dieſe begeiſterte Aufnahme, die Entſchädigung, welche das damalige, in ſeiner Kunſtbegeiſterung und Kunſtübung vollkommen ungetheilte Prag Mozart durch einen geradezu zärtlichen Cultus für manche Wiener Enttäuſchungen bereitete, beraubte das Burgtheater des Ruhmes, auch die Geburtsſtätte »Don Juans« zu werden.[2] Im Februar 1787 verſprach Mozart bei ſeiner einem Triumph gleichenden Anweſenheit in Prag, als Dank für ſo viel Liebe ſeine nächſte Oper gegen das übliche Honorar von 100 Ducaten für das Prager Nationaltheater[3] zu ſchreiben. Der 29. October 1787 brachte dieſes denkwürdige Opernereignis, die Erſtaufführung der »Oper aller Opern«, und Prag betrachtete es ſtets als das gröſste Ereignis in ſeiner Operngeſchichte, daſs es »Don Juan« die Pforte der weiten Welt erſchloſs. Nun dachte man auch in Wien daran, den Schöpfer der neuen Oper der Reſidenz wieder näher zu bringen. Gluck war am 15. November, wenige Tage nach der Prager Don Juan-Aufführung, geſtorben; ſollte Mozart, deſſen wahre Bedeutung allerdings noch kaum geahnt wurde[4], der Kaiſerſtadt ebenfalls verloren gehen? Um dies zu verhindern, vollzog der Kaiſer

[1] Der Burgtheater-Zettel vom 12. Mai, der »Die Italienerin in London« mit zwei neuen italieniſchen Sängern, Mombelli und Lolli, ankündigt, enthält folgendes »NB.«: »Es wird Jedermann zu wiſſen gemacht, daſs von nun an, um die für die Singſpiele beſtimmte Dauerzeit nicht zu überſchreiten, kein aus mehr als einer Singſtimme beſtehendes Stück (Nummer) mehr wird wiederholt werden.« — Kaiſer Joſeph fragte kurz darauf einige Sänger wie ihnen dieſe zu ihrem Vortheil getroffene Maſsregel gefalle. Einige verbeugten ſich, verlegen dankend. O'Kelly aber meinte dreiſt: »Glauben Eure Majeſtät ihnen das ja nicht; ſie alle wünſchen, daſs man ihnen Dacapo rufe; ich wenigſtens kann es von mir beſtimmt verſichern«. Einige Monate ſpäter war das Verbot vergeſſen.

[2] Über die Prager Mozart-Tage und insbeſondere die Don Giovanni-Erſtaufführung hat der Verfaſſer dieſes Werkes, Oscar Teuber, in ſeiner »Geſchichte des Prager Theaters«, Band II, die eingehendſten Mittheilungen gemacht, die auch in Hermann Deiters vorzüglich bearbeiteter und ergänzter Mozart-Biographie von O. Jahn als eine der Hauptgrundlagen zur Geſchichte jener Mozartperiode bezeichnet werden.

[3] Eine »nationale« Theilung des Prager Theaterweſens im Sinne der Gegenwart (deutſch und czechoſlaviſch) gab es 1787 nicht; das ſogenannte Prager »Nationaltheater« war deutſch, die Oper italieniſch.

[4] Die »Wiener Zeitung« notirt in der Beilage zu Nr. 38 kurz und ohne Beiſatz: »Nationalhoftheater: Mittwoch 7. May — Il Dissoluto punito oſia il Don Giovanni, Singſpiel in zwei Acten von Abbé da Ponte, Operndichter des k. k. Theaters, Muſic von Mozart«. — Der Zettel zeigt folgenden Wortlaut: Neues Singſpiel. Im kaiſerlichen königlichen Nationalhoftheater wird heute Mittwoch den 7. May 1788 aufgeführt (zum

nunmehr die Ernennung Mozarts zum (befoldeten) Kammermuficus; auch der »Prager« Oper des Meifters brachte der Monarch mehr Intereffe entgegen als »Figaro«. Diesmal foll er es fogar gewefen fein, der die Wiener Aufführung energifch anordnete, und das Wiener Publicum hinwieder foll es gewefen fein, das diesmal des Kaifers Eifer für eine Mozart-Oper übel lohnte. Thatfächlich erfchien bald nach Salieris Oper »Axur Rè d'Ormus« (in Paris unter dem Titel »Tarare« mit dem Urtext von Beaumarchais aufgeführt), welche im Jänner 1788 als Feftoper anläfslich der Vermählung des Erzherzogs Franz mit Prinzeffin Elifabeth, mit einem neuen Da Ponte'fchen Text ausgestattet, in Scene ging, am 7. Mai 1788 »Don Giovanni« zum erstenmale im Burgtheater und liefs kalt[1]. Belege für diefe legendäre »Kälte« der Wiener gegen die »Oper aller Opern« liegen eigentlich nicht vor. Die Oper wurde in fehr rafcher Folge wiederholt; fie kehrte am 9., 12., 23. und 30. Mai, am 16. und 23. Juni, 5., 11. und 21. Juli, 2. Auguft, 24. October, 3. November und 15. December wieder. Dafs man die wahre Bedeutung des Meifterwerkes fo begeiftert erkannt hätte, als dies in Prag gefchah, wagen wir allerdings nicht zu behaupten. Davon zeugt auch die charakteriftifche Thatfache, dafs fowohl Da Pontes Text als Mozarts Mufik bezüglich des Honorars geringer taxirt wurden als Martins Oper »L'arbore di Diana«, welche längft verfchollen und vergeffen ift. Bemerkenswerth ift, dafs Mozart für die Wiener Aufführung einige ganz befondere Änderungen und Ergänzungen der Partitur vornahm. Sie entfprachen den perfönlichen Wünfchen des Perfonals, das keineswegs, wie eine vielverbreitete Sage angibt, übel gewählt war, fondern die beften Kräfte der damaligen italienifchen Burgtheater-Oper umfafste. Für die Cavalieri, deren Beliebtheit in Wien allerdings fehr abgefchwächt war, componirte Mozart die grofse Arie der Elvira (»mi tradi quell' alma ingrata«), welche eben nur hervorragende Sängerinnen zu bewältigen vermochten. Für Benucci und die Mombelli, Meifter des Buffogefangs und des heiteren Spiels, wurden die Scenen Zerline-Leporello in draftifcher Weife belebt, Morella erhielt ftatt der grofsen Ottavio-Arie, die er nicht zu fingen vermochte, eine leichtere G-dur-Arie (»Dalla sua pace«).

Wenn es fchon wahr wäre, dafs »Don Giovanni« die Wiener »kalt« liefs, fo ift es gewifs nicht wahr, dafs diefe elementare Offenbarung des Mozart'fchen Genius die Wiener öffentliche und private Meinung nicht aufgeregt hätte. Sogar der fuffifante Zinzendorff notirt am 7. Mai: »La mufique de Mozart est agréable et trés variée«; am 23. Juni allerdings ift der Graf fchon fehr gelangweilt von dem neuen Werke: »le soir je m'ennuya beaucoup à l'opera Don Giovanni.« Es gab übrigens kaum einen Cirkel von Kunftfreunden, in welchen die »neue Oper« nicht den Zündftoff zu leidenfchaftlichen Erörterungen geworfen hätte. Haydn fchlichtete einen diefer Meinungsconflicte mit dem denkwürdigen Urtheil: »Ich kann den Streit nicht ausmachen; aber das weifs ich, dafs Mozart der gröfste Componift ift, den die Welt jetzt hat.« Dittersdorf, einer jener Zeitgenoffen, den die Menge zeitweilig lieber hörte als den gewaltigen Mozart, hielt felbft dem Kaifer gegenüber nicht mit den begeiftertften Lobpreifungen des gröfseren Meifters zurück.[2] Viel erzählt wird der Ausfpruch Kaifer Jofephs II.: »Die Oper ift göttlich, vielleicht noch fchöner als »Figaro«, aber das ift keine Speife für die Zähne meiner Wiener.« »Laffen wir ihnen Zeit, zu kauen«, meinte lächelnd Mozart, als ihm Da Ponte diefe Kaiferworte berichtete.

erftenmale): Il dissoluto punito ofia Il Don Giovanni, Don Juan oder: Der beftrafte Böfewicht. Ein Singfpiel in zwey Aufzügen. Die Poefie ift vom Hrn. Abbate da Ponte, Dichter der Italienifchen Singfpiele beym k. k. Theater, die Mufik ift vom Herr Wolfgang Mozart, Kapellmeifter in wirklichen kaiferlichen Dienften. Die Bücher find blofs italienifch beym Logenmeifter zu haben. Der Anfang ift um 7 Uhr«. — Die Caffenrechnungen der Hoftheater notiren: »Dem Mozart Wolfgang für Componirung der mufique zur Oper »Il Don Giovanni« 225 fl.«, »Dem da Ponte für Componirung der Poefie zur Oper il Don Giovanni 100 fl.« Ebenfoviel (100 fl.) erhielten Stephanie sen. für Überfetzung des Luftfpieles »Die Grille« oder Stephanie jun. für Überfetzung des Luftfpieles »Die Unbefonnenen«. Es war der Normalpreis für eine den Abend füllende Überfetzung. Dagegen hatte da Ponte für die Componirung der Poefie zur Oper »L'arbore di Diana«, ebenfo der Oper »Axur Rè d'Ormus« je 400 fl., das heifst viermal mehr als für Don Juan »als befondere Belohnung und auf allerhöchften Befehl« erhalten. Der Componift Martin erhielt für die Mufik zu »L'arbore di Diana« 565 fl. 87 kr.

[1] Die auf den Zetteln nicht erfichtliche Befetzung der Oper war: Don Giovanni — Franc. Albertarelli, Donna Anna — Aloifia Lange; Elvira — Cat. Cavalieri, Ottavio — Franc. Morella; Leporello — Benucci; Pedro und Mafetto — Fr. Buffani, Zerlina — Luife Mombelli.

[2] »Er ift unftreitig eines der gröfsten Originalgenies und ich habe bisher noch keinen Componiften gekannt, der fo einen erftaunlichen Reichthum von Gedanken befitzt. Ich wünfchte, er wäre nicht fo verfchwenderifch damit . . . Er läfst den Zuhörer nicht zu Athem kommen. . . . .«



Franz Buſsani

Übrigens kann der Kaiſer, welcher im Jahre 1788 bei der im Felde ſtehenden Armee weilte und erſt am 5. December nach Wien zurückkehrte, »Don Giovanni« nicht früher als bei der letzten Aufführung in dieſem Jahre gehört haben. Allzu lebendig konnte ſich daher auch früher das Intereſſe des Monarchen dafür nicht geäuſsert haben. Die Zahl der Mozart-Fabeln iſt ja auſserordentlich groſs, und ebenſo wie das die Wiener Oper compromittirende Gerücht, ſchon nach der dritten Aufführung ſei »Don Giovanni« in Wien ad acta gelegt worden, vollkommen grundlos iſt, können auch andere Mozart-Fabeln falſch ſein. Jedenfalls iſt es auffallend, daſs nach jenem 15. December »Don Giovanni« vollkommen aus dem Burgtheater-Repertoire verſchwindet.



Dominicus Mombelli

Mozart ſelbſt verſchwand keineswegs aus dem Geſichtskreiſe der Wiener. Man hörte zunächſt ſeine graziöſen Tanzcompoſitionen bei den von Kaiſer Joſeph beſonders begünſtigten Maskenfeſten in den Redoutenſälen; im Burgtheater erſchien im Auguſt 1789 ganz unvermittelt »Figaro« zweimal in unmittelbarer Folge und dann wiederholt im Repertoire, wie man glaubt, wegen der damaligen Berliner Ausſichten Mozarts, welche Wien ſeine Bedeutung ins Gedächtnis riefen. Die Oper gewann übrigens durch die Mitwirkung der neuen Sängerin Ferrareſi, für welche Mozart das groſse Rondo componirte. Auch der mediſante Zinzendorff, welchen die Oper einſt ſo gründlich gelangweilt hatte, fühlt ſich nun etwas belebt und notirt: »31. Auguſt 1789. Charmant duo entre la Cavalieri et Ferrareſi; 1790, 7. Mai. Le duo de deux femmes, le rondeau de la Ferrareſi plait toujours.« Was aber dem neuen, nicht ernſt genug beſchäftigten »k. k. Kammercompoſitor« Troſt und Erholung bereiten konnte, war die beſondere Gewogenheit van Swietens, der im Muſikleben Wiens eine dominirende Stellung einnahm und ein wahrhaft vornehmes Mäcenatenthum ausübte. Die Kammermuſik, welche man in ſeinen Salons machte, war das Beſte, das in dem damaligen Wien zu hören war. »Alle Sonntage um 12 Uhr Mittags war bei ihm Muſik« — ſchreibt Joſeph Weigl in der bereits erwähnten handſchriftlichen Autobiographie — »Nur Bachiſche, Haendelſche und Grauniſche Compoſitionen und jene der älteſten und berühmteſten Meiſter wurde gemacht. Mozart accompagnirte auf dem Fortepiano; Salieri, Starzer, Teyber und der Baron ſangen. Dieſen Genuſs kann ſich Niemand vorſtellen. Einen Mozart die ſchwerſten Partituren mit der ihm eigenen Leichtigkeit ſpielen, zugleich ſingen und die Fehler der Anderen corrigiren zu hören, muſste die gröſste Bewunderung erregen. . . .« Einen anderen Wirkungskreis Mozarts bildeten die von Baron van Swieten veranſtalteten Oratorien-Aufführungen, deren Leitung nach Starzers Tode (1787) Mozart übertragen wurde. Der junge Weigl, Salieris Lieblingsſchüler, der nun ſchon im Burgtheater das Orcheſter bei »Figaros Hochzeit« und anderen groſsen Werken dirigirte, accompagnirte bei den Oratorien-Aufführungen am Clavier.

Für die italieniſche Oper des Burgtheaters erhielt Mozart in der zweiten Hälfte des Jahres 1789 wieder eine »Beſtellung«. Sie gieng, wie man erzählt, vom Kaiſer ſelbſt aus und galt der Componirung von Da Pontes Text »Così fan tutte« oder »La scuola degli amanti«. Die thatſächliche Liebesgeſchichte zweier Officiere, von welcher das damalige Wien ſprach, ſoll nach des Kaiſers eigenem Willen (?) das Thema des Buches gegeben haben. Gegen die Muſik und die Aufführung überhaupt ſollen abermals »italieniſche« (präciſer geſagt, Salieriſche) Kabalen thätig geweſen ſein, die der kaiſerliche Wille durchkreuzen muſste. Genug, am 21. Jänner konnte die erſte Theaterprobe abgehalten werden, am 26. Jänner verkündigte der Burgtheater-Zettel:

(Zum erftenmal). Cosi fan tutte osia La scuola degli amanti. »So machen fie's« oder »Die Schule der Liebhaber«. Ein komifches Singfpiel in 2 Acten; die Poefie ift vom Herrn Abbé da Ponte, Dichter des italienifchen Singfpiels beym k. k. Hoftheater, die Mufic ift vom Herrn Wolfgang Mozart, Capellmeifter in wirklichen Dienften Sr. Majeftät des Kaifers.

In der Befetzungslifte der Oper, welche der Zettel nicht mittheilt, begegnen uns mehrere neue Namen,[1] die Damen Ferraresi del Bene und Villeneuve, welche nur kurze Zeit der Burgtheater-Oper angehörten, und Herr Calvesi, der nunmehr nächft Benucci der koftfpieligfte Sänger der Oper war. Die Ferraresi und Villeneuve werden als Schweftern bezeichnet. Da Ponte begünftigte befonders jene, welche zwar keine Schönheit und keine ausgefprochene Primadonna war, aber mit Grazie und fprechenden Augen feffelte. Mademoifelle Villeneuve wird als Sopraniftin von mäfsiger Bedeutung, aber wirkfam im einfachen, ausdrucksvollen Vortrage bezeichnet. Mozart hatte für fie fchon eine Arie als Einlage zu Cimarofas Oper »die zwei Barone« componirt, ebenfo wie er noch vor der Don Juan-Première den Bafsbuffo Albertarelli durch eine Arie für Anfossis »Le gelosie fortunate« geehrt hatte. Mehr als in jeder anderen Oper aber hatte Mozart gerade bei der Componirung von »Così fan tutte« nachfichtsvolles und liebenswürdiges Entgegenkommen für die vielfachen perfönlichen Wünfche und die Individualitäten der Künftler geübt; er hatte der Oper dadurch einen faft localen Anflug verliehen und fie befonders auf den kräftigen Buffo-Ton geftimmt, den einige der damaligen Burgtheater-Sänger fo vorzüglich trafen. Die Oper war ganz »dramma giocoso« geworden, wie fie das Textbuch nennt.[2] Allerdings entfprach diefer Liebenswürdigkeit gegen den Gefchmack von Publicum und Darftellern auch ein gewiffer, ftark-localer Erfolg. Zinzendorff fühlt fich zu der überrafchend günftigen Tagebuch-Notiz gedrängt: »la mufique de Mozart charmante et le sujet assez amusant.« Sein erftes volles Lob! »Così fan tutte« wurde am 28., 30. Jänner, 7. und 11. Februar wiederholt. Dann liefs der Tod des Kaifers eine lange Paufe eintreten, im Sommer 1770 aber kam die Oper noch fünfmal wieder, hierauf ruhte fie im Archiv.

Das Honorar, welches Mozart und Da Ponte für diefe Novität bezogen, ift fehr verfchieden angegeben. In den Hoftheaterrechnungen finden wir es überhaupt nicht verzeichnet; die Rechnungen pro 1791 zeigen nur den Paffus: »dem Da Ponte die bei feiner Entlaffung allergnädigft bewilligte jährliche Befoldung per 1200 fl., item für gehabte Auslagen der gedruckten Opernbücher eine Entfchädigung 225 fl.« Das wahrfcheinliche Honorar von 200 Ducaten war, nach damaligen Verhältniffen fchon recht hoch gegriffen. Der mufikalifche Werth eben diefer Oper war, wie es Mozart felbft empfinden mochte, geringer als die Bedeutung von »Figaro« und »Don Giovanni«; doch fpürte man auch hier die Meifterhand Mozarts. Die Oper war in gewiffem Sinne eine Conceffion an den Gefchmack des Publicums; doch war fie nicht grofs genug, um den Reichthum und die Feinheit feiner



[1] Fiordiligi und Dorabella — die Damen Ferraresi del Bene und L. Villeneuve; Guglielmo und Ferrando die Herren Benucci und Calvesi, Despina — Signora Buffani und Don Alfonso — Signor Buffani. — Das italienifche Singfpielperfonal pro 1790—91 zeigt folgenden Beftand: Herren: Benucci (4187 fl. Gage), Calvesi (3600), Bellentani (3150), Buffani (2250), Nencini (2250), Manoni (1350), Adamberger (1333,20), De Sole (monatlich 122 fl. 30 kr.), Blafi (285 fl. monatlich für 10 Monate), Maffoli (337 fl. 30 kr. monatlich 9 Monate), Teftoni (630 fl. Quartal). Damen: Giuliani (4312,30), Tomeoni (4125), Hettelet (2251), Cavalieri (2133,20), Buffani (2000), Veftris (1350), Lange (600 fl.), Benucci (monatlich 458,20), Gasmann (458,20), Gasmann jun. 220,50. — Capellmeifter Salieri 853,20; Weigl 666,40, Teyber (monatlich) 41,40 auf 3 Monate — Poëta Mazzola 100 fl. monatlich (Mai bis Ende Juli), Tertati monatlich 100 fl. (1. Auguft bis Ende Februar 1792). — Chordirector Hofmann 100 fl., 9 Choriften, 8 Choriftinnen 64 fl. — Summa 47,503 fl. 40 kr.

[2] Cosi fan tutte o sia la scuola degli amanti. Dramma giocoso in due atti da rapresentarsi nel teatro di corte l'anno 1790. — Adriana Ferraresi debutirte am 11. October als Diana in L'arbore di Diana und »erhielt verdienten Beifall«; in derfelben Oper debutirte am 27. Juni 1789 Mademoifelle Aloifia Villeneuve als Amor und »wurde wegen ihrem reitzvollen Ausfehen, feinen, ausdrucksvollen Spiel und reichen fchönen Gefang nach Verdienft mit Beyfall beehrt.« Das ausgezeichnete Zerlinchen, Signora Luifa Mombelli, war offenbar nicht mehr engagirt. Als fie am 4. Auguft 1788 nach längerer Paufe die Bretter betrat, brachte die »Wiener Zeitung« folgende Anzeige .... »hiebey ift zu bemerken, dafs Signora Mombelli, deren Beftreben immer ift ihre Pflicht zu erfüllen, und das Wohlwollen eines hochgeehrteften Publicums zu verdienen, erft 4 Wochen nach ihrer gefährlichen Niederkunft wieder auf der Bühne erfcheint, auf welcher fie bis den Abend vor ihrer Entbindung felbft gefungen hat.«

Erfindung, das üppige Auffproffen von entzückenden Melodien, die brillante mufikalifche Technik, die originelle und glanzvolle mufikalifche Form zu fchwächen oder opfern zu laffen.

»Così fan tutte« war übrigens die letzte der Burgtheater-Opern Mozarts. Der Tod Kaifer Jofephs II. war eine Kataftrophe für den Meifter. Wir werden die dadurch bedingte gründliche Änderung in den künftlerifchen, den theatralifchen Verhältniffen Wiens noch kennen lernen. Jedenfalls ftand eine Umwälzung im Opernwefen bevor, und Mozart durfte davon keine glückliche Wendung feiner ohnehin befcheidenen Verhältniffe erwarten. War Jofeph II. auch kein unbedingter Bewunderer feines Genies, fo erkannte er doch diefen Genius an und zog Mozart immer mehr zum wirklich-activen Dienfte heran. Eine Weile hoffte der Schöpfer des »Don Giovanni«; er hoffte befonders auf die mächtige Fürfprache feines Gönners van Swieten zu Gunften feines demüthigen Gefuchs um die Stellung des zweiten Capellmeifters und des Clavierlehrers der Erzherzoge; diefe Hoffnung war trügerifch. Bei den erften grofsen Hoffeften zur Feier der Anwefenheit des Königs von Neapel und der Königin von Neapel wurde er von den den Hof berathenden Factoren vollkommen ignorirt. Die Feftoper hatte Jofeph Weigl zu componiren; Haydn wurde mit Auszeichnung überhäuft, an Mozart dachte Niemand. Feftftellen müffen wir übrigens auch hier, dafs Niemandem eine Überhebung oder ein Vordrängen ferner lag, als Weigl. Niemand erkannte und verurtheilte auch fchärfer als er felbft das Unzureichende der Feftoper »La caffetiera bizarra«; das fagen feine eigenhändigen Aufzeichnungen in dem uns von feinem Enkel, Oberft Jofeph Freiherrn von Weigl, mitgetheilten Tagebuche.[1]

»Kabalen«, welche man bei folchen Anläffen gewöhnlich witterte, waren nicht gefchmiedet worden. Mozart reifte aus eigenem Antriebe und auf eigene Koften nach Frankfurt, gab dort eine befondere Akademie mit viel Ehre und wenig Gewinn, wohnte der Mannheimer »Figaro«-Première bei und kam in München dazu, in einem Hofconcert vor dem König von Neapel zu fpielen. Auch die Ehre des Krönungscomponiften follte ihm nicht vorenthalten bleiben; aber die Prager Stände waren es, welche ihn diefer Ehre würdigten. Für fie fchrieb Mozart die Feftoper »La Clemenza di Tito«, welche am 6. September 1791, dem Krönungstage, nach der Tafel in prachtvoller Ausftattung im Nationaltheater zu Prag (dem nunmehrigen deutfchen königl. Landestheater) in Scene gieng. Sie machte allerdings nur einen feierlichen Eindruck; ein anderer, ein lebhafter Erfolg war ihr wohl fchon durch die Umftände diefer Aufführung und durch ihren eigenen, ftrengen Charakter verfagt.

Troft und Erhebung für die Enttäufchungen, welche Mozart feine letzte Prager Reife befchied, follte ihm die Aufführung jener Oper bringen, welche fich Emanuel Schikaneder, der Director des »neuerbauten Theaters im Starhemberg'fchen Freihaufe auf der Wieden«, fozufagen zur Rettung feines in arge Nöthen gerathenen Unternehmens von ihm erbeten hatte. Es war »Die Zauberflöte«. Emanuel Schikaneder, ein Regensburger (geb. 1751), hatte als vielwandernder Schaufpielprincipal in Salzburg die Bekanntfchaft Mozarts gemacht. Seither hatte der Principal in Wien und anderswo Mannigfaches verfucht. Im November 1784 war er mit einer Opern und Schaufpiele darftellenden Truppe ins Kärntnerthortheater eingezogen, hatte mit feinem Opernrepertoire vorübergehend ftarke Erfolge erzielt und fogar den Kaifer für diefe deutfchen Opernvorftellungen intereffirt[2]. Als Schikaneder aber,

[1] » . . . . Ich fchrieb indeffen eine andere comifche Oper la Caffetiera, welche im Pratter fpielte. Sie wurde, weil fonft keine andere Partitur vorhanden war, bey Ankunft Seiner Majeftät des Königs von Neapel zur Aufführung beftimmt und fiel allgemein durch. Wie konnte auch eine Prattergefchichte bey Anwefenheit fo hoher Gäfte intereffiren! Ich mufs offenherzig geftehen: fowohl Buch als Mufik hat kein befferes Schickfal verdient und ich kann noch nicht begreifen, wie man hat geftatten können, ein folches Unding von einem Anfänger (denn das war ich noch im ftrengften Verftande) zu fo einer Feyerlichkeit aufzuführen. . . . . « Weigl ftellt auch in feiner Autobiographie feft, dafs er erft während der Frankfurter Krönungsreife Leopolds II. den in des Kaifers Suite befindlichen Salieri in der Operndirection fubftituirte, nicht ablöfte.

[2] Das Kärntnerthortheater hatte feit 1780 fehr wechfelnde Schickfale gehabt. 1780 bis Herbft 1782 gaben die einft im Burgtheater thätigen Franzofen Beaubourg und Dalainval Singfpiele, Komödien und Ballete in diefem Haufe und führten auch Glucks »Orpheus« auf. Im Februar 1783 hörte man dort die Oper »Calypso abbandonata« von Luigi Bologna (nicht von Haydn) durch die Gefellfchaft Noufeul und Genfike unter Mitwirkung vorzüglicher Sängerinnen aus Efterhazy. Vom 27. Auguft bis Ende October 1783 gab die mit Genfike vereinigte Truppe der Mad. Barbara



Scenenbild zur »Zauberflöte«.

kühn geworden, auch das Bedürfnis empfand, als Schauspieler Triumphe zu feiern, bekam ihm dieser Versuch übel.

Schikaneder trat (April 1785 bis Februar 1786) im Burgtheater auch in tragischen Rollen, zum Beispiel als Essex in »Gunst der Fürsten« auf, erlitt stürmische Durchfälle, verliess Wien und wirkte als Director in Regensburg, während seine Frau gemeinsam mit dem Schauspieler und Schriftsteller Johann Friedel das neu errichtete (alte) Wiedener Theater übernahm. Nach Friedels Tode berief sie 1789 als Friedels Erbin ihren Gatten nach Wien, der dem Schauspielhause ein kaiserliches Privilegium erwirkte und in dem noch höchst bescheidenen Hause ein an derbkomischen Reizmitteln reiches Repertoire schuf. Der komischen Oper war der breiteste Spielraum gewährt. Trotzdem bedeutete die dringend erbetene Zusage seines Freimaurer-Ordensbruders Mozart, ihm eine neue deutsche Zauber-Oper zu componiren, für Schikaneder die Rettung vor einer Katastrophe. Er selbst, der kaum des Lesens und Schreibens kundig war und dennoch die Theaterliteratur zu bereichern nicht ermüdete, lieferte Mozart durch seinen Text gleichwohl fruchtbare Anregungen für die Musik zu der neuen Zauber-Oper, von welcher der Theaterpraktiker sich einen ebenso grossen Erfolg versprach, wie ihn Wranitzky-Giesekes »Oberon« (nach Wieland) errungen hatte. Wir registriren nur die Erstaufführung der »Zauberflöte« (30. September 1791) und ihren stetig anschwellenden Erfolg. Sie bedeutete die Rückkehr Mozarts zur echten, deutschen Oper, seinen feierlichen Eintritt in die echte deutsche Kunst-

Fuhrmann, welche in dem Winkeltheater »zum Wasen« auf der Wieden Nr. 42 gespielt hatte und dieses nun zu einem billigen Preis verkaufen wollte, im Kärntnerthortheater Vorstellungen aller Art: Zauberpossen, Schau- und Lustspiele, Zauberpossen Opern und Singspiele, Ballete. Unter den aufgeführten Opern waren: Romeo und Julie von Benda, Das Gärtnermädchen von Paisiello, Die Eifersucht auf der Probe von Anfossi, Der gefoppte Bräutigam von Dittersdorf, die Liebe unter den Handwerksleuten von Gassmann, die Melodramen Medea von Benda und Ino von Reichhardt. Im September begegnen wir einem hundertjährigen Jubiläum: Die belohnte Treue der Wiener Bürger. Schauspiel in 3 Acten von O. Gensike, zur Erinnerung an die Entsetzung Wiens 1683. Nach der »Wiener Zeitung« gab seit 2. Juli 1784 die Scherzer'sche Gesellschaft deutsche Vorstellungen. Ihr folgte am 31. August eine Gesellschaft italienischer Schauspiele, mit italienischen Komödien und nach dieser die Gesellschaft Schikaneder und Kumpf. Die Vorstellungen letzterer Gesellschaft, welche am 5. November 1784 mit der »Entführung aus dem Serail« eröffnet wurden, besuchte der Kaiser mit seinem Hofstaat. Schikaneder trat als Schauspieler auf, lieferte auch Stücke, so den Bucentaurus; auch Friedel schrieb beifällig aufgenommene Lustspiele, deren bestes »Der Fremde« war. Eröffnungsvorstellung war Mozarts »Entführung«; man gab noch Glucks »Pilgrime von Mekka«, Opern von Grétry, Paisiello, Haydn (»Die belohnte Treue«), Gassmann, Guglielmi, Sarti, Salieri und Piccini, Umlaufs Schöne Schusterin« u. s. w. Am 5. Februar 1785 endeten die (am 5. November 1784) begonnenen Vorstellungen der Truppe, worauf das Haus wieder in die Verwaltung des Hofes kam und am 4. August 1785 in besonderer »Verschönerung« eröffnet wurde. Diesen Glanz dankte das Theater eigentlich dem Gastspiele des berühmten Castraten Luigi Marchesi (Marchesini), der auf der Durchreise nach St. Petersburg als Giulio Sabina in der Oper seines Gönners Sarti auftrat und Alles entzückte. Der Kaiser beschenkte den kaiserlich honorirten Sänger mit einem kostbaren Ringe. Zinzendorff charakterisirt Marchesi folgendermassen: »4 août. Marchesini premier soprano de l'Italie enchanta tout l'auditoire par sa belle voix, douce, sonore, harmonieuse et touchante . . . M. a un visage de femme, des gestes de femme, une voix au dela de celle de femme des sons flutés étonnant. (l'opéra) mieux que l'autrefois. M. avait moins peur. 11. M. s'est surpassé aujourd'hui. 20. Marchesi nous etonna captiva notre admiration pour la dernière fois par ses sons touchans, sa voix sonore, harmonieuse, munie á la fois de cordes basses et hautes, d'une etendue immense«. — Zwei Monate später wurde wieder das deutsche Singspiel eingeführt, begann am 16. October im Stadttheater, wechselte einige Male mit dem Burgtheater, und blieb dann vom 19. August 1787 angefangen im Stadttheater. Johann Friedel nennt »unsere Operette die beste in Deutschland.«



Papageno.

welt, ſein erſtes und ernſtes Wort an jene Zukunft, die er nicht erleben ſollte, aber anzubahnen berufen war. Bald nach ſeinem letzten Triumphe im Schauſpielhauſe, noch während der Arbeit für ſein letztes, bedeutſames Werk, das Requiem, ſchloſs er in der Nacht zum 5. December 1791 ſeine Augen für immer. Zu den denkwürdigſten Erlebniſſen und Ereigniſſen des Burgtheaters zählt die Entfaltung des Mozart'ſchen Genius in den Räumen, im Kunſt-Rahmen des altehrwürdigen Hauſes; deshalb durfte die Skizze der Mozarttage des Burgtheaters in dieſem Buche nicht fehlen. Daſs auch jenes herrliche Licht zuerſt in der »Burg« aufflammte, von dort ſeinen Glanz auf die unbegrenzte Welt der Muſik ausſtrahlte, verdient feſtgehalten zu werden im goldenen Buche des Burgtheaters . . . . . .

Ein kurzes Wort noch über die Opernereigniſſe, welche die künſtleriſchen Thaten Mozarts im Wiener Hofſchauſpielhauſe begleiteten! Sie bewegten ſich in bekannten Repertoire-Geleiſen. Das Jahr 1787 gehörte vor Allem dem Italiener Martin und dem populären Dittersdorf, der in ſeiner Opera buffa »Democrito corretto« (Der gebeſſerte Demokrit) auch der italieniſchen Oper ſeinen Tribut darbrachte. Pietro Guglielmi lieferte »L'inganno amoroso«, Cimarosa »L'amore costante«; 1788 kamen Salieris »Axur«, Battista de Lorenzis »Il convito di Baldassare« (Das Gaſtmahl des Balthaſar), Paisiellos »La Modiſta raggiratrice« (Die verſchmitzte Modiſtin), in welcher zum erſtenmale die Primadonna Celeſte Coltellini ſang, Anfossis »Gli amanti canuti« (Die grauen Liebhaber) und »Le gelosie Fortunate«, Cimarosas »Il fanatico burlato« (Der gefoppte Schwärmer), Salieris »Il Talismano« und des Salieri-Schülers Weigl Buffo-Oper »Il pazzo per forza« (Er muſs ein Narr ſein); für das Jahr 1789 ſteuert Salieri ſeinen »pastor fido« und »La cifra« (Die Ziffer), der ſächſiſche Kapellmeiſter Seidelmann die Buffo-Oper »Il Turco in Italia«, Cimarosa »I due suppositi conti« (Die zwei vermeinten Grafen), »Il falegname« (Der Tiſchler), »Le trame deluse« (Die verſpottete Hinterliſt) und »I due baroni«, Gazzaniga »Il finto cieco« bei. Das deutſche Singſpiel hatte ſein Daſein noch 1787 im Kärntnerthortheater gefriſtet. Dittersdorf beſtritt den Löwenantheil des Repertoires.

Am 15. Octobor 1787 wurde der deutſchen Operngeſellſchaft gekündigt; die Damen Lange und Arnold, die Herren Adamberger, Arnold und Saal blieben im Engagement und wurden zur Mitwirkung in der italieniſchen Oper oder im deutſchen Schauſpiel beſtimmt. Auf dem Gebiete des muſikaliſchen Schauſpieles alſo war die italieniſche Oper nunmehr Alleinherrſcherin. Wie ſollte es auch anders ſein! Die Beſten der Deutſchen ſetzten ihren Ehrgeiz darein, dem vornehmen, von hervorragenden Kräften getragenen, von dem Intereſſe des Hofes und der Ariſtokratie geſtützten Muſikſchauſpiel ihre Kraft zu widmen. Mozart ſelbſt ſchien der italieniſchen Oper angehörig. Aber ſeine Muſik bedeutete eine neue Offenbarung, eine neue Zeit, und dieſe reichte über die italieniſche Schablone, über die räumlichen und ſprachlichen Grenzen der ſogenannten »italieniſchen Oper« des Burgtheaters hinaus. Daſs es die Opernkräfte dieſes Hauſes, die künſtleriſchen Machtmittel des kaiſerlichen Theaters waren, mit welchen Mozarts Offenbarung zur That wurde, das iſt eine der gröſsten Erinnerungen des alten Burgtheaters.





V.

DIE LETZTEN JAHRE DES JOSEPHINISCHEN BURGTHEATERS.

Das Schaufpiel nach Schröders Abgang. Direction Brockmann. — Des Kaifers Tod.



ER »Theatralausfchufs« war wieder allein; er fühlte fich nicht mehr durch die Gegenwart der alles überragenden Perfon Schröders beengt und in der Ausübung feiner Gewalt gehemmt. Sehen wir zunächft nach den unleugbaren Thatfachen, wie er fie brauchte, und hören wir dann, wie er fie mifsbrauchte und damit den Untergang der fünfköpfigen Direction befchleunigte! Etwas von dem Geifte der Zeit, welcher Europa in Flammen zu fetzen droht und die Welt der Literatur und des Theaters mächtig bewegt, ift auch im Burgtheater zu verfpüren. Wird fein Hauch zu heifs, fein Walten zu ungeftüm, dann braucht eben der Ausfchufs fein Amt und regulirt die zu ftürmifch fchlagende Uhr jener neuen Zeit. Der 19. November 1785 bringt Leifewitz »Julius von Tarent« auf die Bühne des Burgtheaters, wenige Wochen, nachdem »Othello« feine Wiener Première erhalten hat. Die Wirkung war nicht gröfser als diejenige, welche andere, wildere Stürmer und Dränger vor Leifewitz erzielt hatten. Lange, der erfte Julius felbft fand das Ereignis nicht bemerkenswert genug, es in feiner Biographie zu verzeichnen; auch Müller erwähnt es nicht. Bedeutfamer erfchienen zwei Neuigkeiten des Jahres 1786: »Clavigo« von Goethe und »Die Jäger«, ein ländliches Sittengemälde von Iffland. Für »Clavigo« waren die beften Kräfte herangezogen: Lange fpielte die Titelrolle, Brockmann den Beaumarchais, Stephanie Don Carlos, die Sacco die Marie[1]. Es koftete ohne Zweifel einige Mühe, diefes Werk auf die Bühne des Burgtheaters zu bringen. Goethes »Götz von Berlichingen« war fchon vermöge der Urkraft der Diction und vermöge des nicht unbedenklichen Stoffes von der kaiferlichen Bühne verbannt; die Singfpiele »Erwine und Elmire« und »Claudine von Villabella« bedeuteten bisher das ganze Goethe-Repertoire des Burgtheaters; denn vollkommen wollte man den weimarifchen Geheimrath und Kammerpräfidenten von Goethe denn doch nicht ignoriren. Von der Modekrankheit des »Werther«-Fiebers nahm das Burgtheater-Repertoire Notiz, in dem es am 24. September 1785 das Profeffor Hofmann'fche fünfactige Schaufpiel »Das Wertherfieber« aufführte. Man bezeichnet Ayrenhoff, den einflufsreichen Dichter der bekannten, ftreng regulirten, in ftarre Formen geprefsten Dramen, als die

[1] Der Zettel vom 7. Jänner 1786 fagte: Zum erftenmal »Clavigo«. Ein Original-Trauerfpiel in fünf Acten vom Herrn Göthe. Clavigo — Herr Lange, Carlos — Herr Stephanie jun., Beaumarchais — Herr Brockmann, St. George — Herr Müller, Buenko — Herr Franz, Guilbert — Stephanie sen., Marie — Mad. Sacco; Sophie — Mdlle Karn.

Seele jener ſtillen Agitation gegen Shakeſpeare, Goethe und Schiller, welcher Kaiſer Joſeph als abgeſchworener Feind alles Kraftgenialiſchen nicht widerſtrebte. Leſſing war ſozuſagen der Hausgott dieſer das Extrem der Schablone vertretenden Gemeinde. Er allein war in Wien heimatsberechtigt geworden. »Des unſterblichen Leſſings Emilia Galotti gefiel nur auf ſehr wenigen Theatern Deutſchlands, ſo wie ſie hier gefällt; während anderswo Waltron, füllen bei uns die Leſſing'ſchen Stücke die Caſſe«, konnte 1789 Brockmann ſchreiben. Nur »Nathan der Weiſe« blieb vom Burgtheater verbannt. »Ich hatte aus Wien eine Menge Subſcribenten darauf«, ſchreibt Leſſing am 13. Auguſt 1779 an Staatsrath von Gebler, »aber durfte ich es wagen, meine dortigen Freunde zu compromittiren?« Übrigens erging es dem »Nathan« faſt nirgends beſſer, und übelgethan wäre es, gerade dem Joſephiniſchen Wien, welchem wahrhaftig der Vorwurf des »Obſcurantismus« und der Intoleranz nicht gebührte, deshalb mit literaturgeſchichtlicher Intoleranz den Proceſs zu machen. In Berlin wurde »Nathan« nach drei von Döbbelin veranſtalteten Aufführungen für zwanzig Jahre begraben; in der Nähe von Wien, auf dem Preſsburger Theater, erlebte er dagegen 1785 durch den auch in Wien wohlbekannten Bühnenleiter Seipp eine ungeſtörte Aufführung[1]. In Wien ſelbſt war »Nathan« ſchon aus dem Grunde unmöglich, weil der Patriarch von Jeruſalem als katholiſcher Kirchenfürſt und ſelbſt der Kloſterbruder nach den vielfach miſskannten, auch überſchätzten Joſephiniſchen »Freiheiten« niemals auf der Bühne erſcheinen durften. »Ebenſowenig können Stücke paſſirt werden«, ſagte Hägelin, »die irgend eine darin handelnde geiſtliche oder gottesdienſtliche Perſon der katholiſchen oder auch von der proteſtantiſchen Kirche enthielten; dieſes iſt vom Pabſte an bis auf den geringſten Abbé oder Prieſter zu verſtehen, wozu auch die Kloſtergeiſtlichen männlichen und weiblichen Geſchlechts gehören«. Nur weil »orientaliſche Mönche« in dieſer Ausſchlieſsung nicht inbegriffen waren, durfte man am 9. Juni 1787 anſtandslos den »Mönch von Carmel« von Freiherrn von Dalberg aufführen, der von Manchen als Fortſetzung des »Nathan« bezeichnet ward[2].

Viel ſchwerer als Leſſing wurde Goethe und Schiller der Zugang zum Burgtheater. Trotzdem ſpricht es überzeugend gegen die Beſchuldigung einer grundſätzlichen Wiener Intoleranz, wenn »Clavigo«, deſſen Erfolg nicht ſtark war, das »republikaniſche Trauerſpiel« Schillers, »Fiesco«, folgen durfte. Er war der erſte, dröhnende Schritt Friedrich Schillers auf den Brettern des Wiener Burgtheaters, aber keineswegs ſein erſter Schritt in Wien. Die Privattheater hatten ſchon viel früher mit auſserordentlicher Eile von dem neuen Manne Kenntnis genommen, deſſen Genius in raſchem Fluge die Bühne erobern ſollte. Die Truppe Genſike, welche — wie wir wiſſen — in der erſten Hälfte des Jahres 1783 das Kärntnerthortheater beſetzt hielt, war (ziemlich verbürgten Nachrichten zufolge[3]) die erſte Schauſpielgeſellſchaft, welche Schiller für Wien entdeckte. Über die Organiſation dieſer Truppe gehen die Mittheilungen auseinander. Horner ſcheint anzunehmen, daſs Genſike und Nouſeul eine vereinigte Geſellſchaft bildeten, welche nach mehrmonatlichem Beſtande durch den Austritt Nouſeuls »mit dem Dramaturgen Schink« geſchwächt wurde. Dem widerſpricht aber ganz deutlich Schink[4] ſelbſt oder

[1] Charakteriſtiſch iſt es, wie das »Wieneriſche Diarium« vom 23. Weinmonats 1779, von dem damals verbreiteten Gerüchte, Leſſing habe für die Herausgabe der Fragmente des Reimarus von der Amſterdamer Judenſchaft eine groſse Geldſumme erhalten, Notiz nimmt. Das »Diarium« ſchreibt »Von guter Hand iſt uns einberichtet worden, daſs Herr Leſſing, deſſen Verdienſte ſchon ſo allgemein berühmt und bekannt ſind, daſs ſie nicht erſt nöthig haben, durch unſeren ſchwachen Federzug beſonders erhoben zu werden, wegen Herausgabe einiger Fragmente von der Judenſchaft zu Amſterdam ein Geſchenk von 1000 Ducaten erhalten habe. Belohnungen dieſer Art verdienen es allerdings, öffentlich angemerkt zu werden, weil ſie zugleich die Überzeugung bewirken, daſs echte Verdienſte und wahre Gelehrſamkeit nie unbelohnt bleiben und jedes Genie zur unverdroſſenen Nacheiferung aufmuntern müſſen.«

[2] »Der Mönch vom Berge Carmel«, Trauerſpiel in fünf Acten nach Chamberland von Wolfgang Heribert Freiherr von Dalberg, anno 1787 auch gedruckt. Cenſor Regierungsrath Hägelin hatte nichts gegen die Aufführung einzuwenden, er bemerkt in ſeiner Denkſchrift über die Grundſätze der Cenſur: Verkleidete orientaliſche Mönche als wie im Stücke »Der Mönch vom Berge Carmel« werden ohne Anſtoſs in Anſehung der Perſon aufgeführt, weil ſie eigentlich keine wahren Mönche ſind. Nur muſs ihre Handlung nichts Anſtöſsiges gegen die Religion enthalten.

[3] In der Beilage zur Münchener »Allgemeinen Zeitung« Nr. 123 bringt E. Horner eine nach den ſpärlichen Mittheilungen der Wiener Blätter der Achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts verfaſste Studie über »Die erſten Aufführungen der Jugenddramen Schillers in Wien«.

[4] Dramatiſche und andere Skizzen nebſt Briefen über das Theaterweſen zu Wien, herausgegeben von Schink. Wien, gedruckt und verlegt in der Sonnleithner'ſchen Buchhandlung 1784.

fein »Correfpondent«, der im zweiten Briefe feiner 1783 erschienenen »Skizzen« ausdrücklich von den zwei rivalifirenden Gefellfchaften Genfike und Noufeul fpricht und der Noufeul'fchen, der er felbft naheftand, mit einer gewiffen Begeifterung den Preis zuerkennt. Seinen Angaben nach fpielte im letzten Vierteljahr des Jahres 1782 die Jehn' (Jähn') fche Gefellfchaft am Kärntnerthortheater, und aus diefer erwuchfen zu Anfang diefes Jahres zwei Truppen. »An der Spitze der einen« fo fchreibt Schink »ward Noufeul, an der Spitze der anderen Genfike Director. Die allgemeine Stimme des Publicums entfchied für Noufeuls Theater.« Und dies fucht Schink zu beweifen, indem er fowohl die Wahl als die Befetzung der Stücke feitens der beiden Bühnenleiter fcharf vergleicht. Als »Brillant« der Noufeul'fchen Truppe lobpreist er Dlle. Aichinger die ältere, »ein vortreffliches, junges Mädchen voll grofser Naturgaben, hervorragendem Talent, feinen Einfichten und voll brennendem Eifer für die Kunft«[1]; neben ihr nennt Schink die Damen Amerling, Pauli, Klepferin und Stadlerin fowie zwei jüngere Schweftern Aichinger; die Herren überragten Noufeul und fein (fpäter dem Burgtheater gewonnener) Lieblingsfchüler Ziegler; die Anderen (Pauli, Horn, Augenftein und Stadler) waren offenbar fehr unbedeutende Leute.

Ganz anders fchreibt Schink oder fein Gewährsmann von der Genfike'fchen Truppe; er nennt fie »ftark, aber meift aus unbedeutenden und dunklen Namen beftehend«. Nur Genfike und Frau, ein gewiffer Baumann, Bef (Beff) und Dlle. Dornin feien der Bemerkung wert, alle anderen bedeuten nichts, gar nichts. Darin liegt denn doch ein ftarkes Stück Parteilichkeit; namentlich das Ehepaar Genfike mufs, wenn nicht alle Mittheilungen über dasfelbe trügen, die Mittelmäfsigkeit ftark überragt haben. Madame Genfike, für welche fich Schiller perfönlich intereffirte, war zur Zeit, als fie nach Wien kam, bereits eine in Deutfchland angefehene Schaufpielerin. Das Gothaer Tafchenbuch pro 1782 bringt ein überfchwängliches Huldigungsgedicht für ihre Ophelia, »nach der Vorftellung des Hamlet auf der Münfter'fchen Bühne den 19. Auguft 1780«, das mit der Verficherung fchlofs, Melpomene werde den Namen Genfike »unauslöfchlich in ihres Tempels Heiligthum« zeichnen. Ihre Glanzrolle war Gotters »Marianne«; fie machte nachmals auf Schiller einen fo grofsen Eindruck, dafs er Mad. Genfike dem Baron Dalberg nach Mannheim empfahl, wo fie thatfächlich engagirt wurde. Schink befpöttelt allerdings gerade diefe Rolle und behauptet, dafs fich Madame Genfike, welche in »muthwilligen, launigen Rollen vortrefflich« fei, aber fich mit aller Gewalt in das Heldinnenfach hineinpreffe, die Aufführung der »Marianne« um ihrer Paraderolle willen auf Koften des Werkes felbft erzwungen habe. Da die Cenfur weder die Perfon des Geiftlichen noch den Klofterroman der Handlung dulden wollte, mufste der Geiftliche zum »Hofmeifter«, der Klofterzwang zu einem blofsen »Zwange zu einer widerwärtigen Heirath« werden.

Sicher ift das eine, dafs nicht Noufeuls, fondern Genfikes Truppe es war, welche — nachdem der Erftere nach Graz abgegangen war — erhöhtes und ganz modernes Leben in den Spielplan des Kärntnerthortheaters brachte. Die Privat-Unternehmer fanden ja ein weites, freiliegendes Terrain für ihre Arbeit, wenn fie fich alles deffen bemächtigten, was das Burgtheater von vornherein aus feinem Repertoire ausfchlofs. Wie ftreng auch der Kaifer und die nach feinen Grundfätzen waltende Cenfur im Hoftheater felbft darauf hielten, dafs auf der gereinigten und gefitteten Bühne nicht all' das wildwachfende Geftrüpp fortkomme, das die Sturm- und Drangperiode hervorbrachte — um die Privattheater waren Kaifer und Cenfur wenig beforgt. Alles, worüber fich das Burgtheater-Publicum entfetzt hätte, durfte im Theater am Kärntnerthor und in den kleineren vorftädtifchen Nebentheatern faft ungehindert dargeftellt werden. Goethes »Götz« und Schillers »Räuber« aber zählte man zu jenen Schöpfungen, welche niemals Eingang in das Jofephinifche Burgtheater finden konnten; foviel in den Cenfurs-Normen begründete Urfachen ftanden kaum irgend

[1] Im Juli 1785 debutirte Mdlle. Aichinger, damals am Linzer Theater, im Burgtheater und wurde »aufs künftige Jahr als hiefige Hoffchaufpielerin angenommen«. Als Mitglied des Burgtheaters ftarb Dlle. Aichinger am 4. März 1789 im 24. Lebensjahre. Der Kaifer liefs ihren hinterlaffenen Gefchwiftern die Befoldung eines ganzen Quartals auszahlen (Müller).

einem anderen Werke hemmend entgegen als jenen Tragödien. Was war begreiflicher als der Eifer Genſikes, dieſe brach liegenden Schätze ſchlecht und recht mit dem Aufgebote ſeiner beſcheidenen Kräfte zu verwerten! Man weiſs beſtimmt, daſs er den von der Burg verbannten »Macbeth« Shakeſpeares (oder die Stephanie'ſche Verballhornung), Goethes »Götz« und »Clavigo« und Schillers »Räuber« aufführte, doch machen die Aufführungen ſo wenig Eindruck, daſs man beſtimmte Aufführungstage nirgends notirt findet. Als erſter Carl Moor, Clavigo und Weislingen wird der Wanderkomödiant Dunſt genannt, die weiblichen Hauptrollen ſpielte zweifellos Madame Genſike ſelbſt; als Knappen Franz in »Götz« und Vater Moor nennt Horner jenen jungen Schauſpieler Beff, welchem Schink »einen natürlichen Ton und eine ganz artige Figur« nachrühmt, ohne von ſeinen ſonſtigen Qualitäten viel zu halten. Er war jedenfalls vielſeitig und ſoll nachmals durch einen acuten Theaterſcandal von Wien verweht worden ſein.

Gab Genſike »die Räuber«, ſo müſste ihre Erſtaufführung in die erſte Hälfte des Jahres 1783 fallen, denn vom Auguſt ab war Madame Fuhrmann, welche früher der Genſike'ſchen Truppe angehört hatte, Herrin oder Mit-Herrin im Kärntnerthortheater. Schink ſchildert ſie mit gewohnt greller Übertreibung als den Typus der Gefühlloſigkeit und Steifheit auf dem Theater. »Ich habe in meinem Leben nicht ſo gefroren, als ich fror, wenn dieſe Frau auf dem Theater war; ſie verwandelt Einem auch die kleinſte Regung von Gefühl in Eis und macht das Herz völlig zu einem todten Leichnam ohne Leben«. Frau Fuhrmann, deren Regime übrigens nur wenige Monate währte, ſpielte hauptſächlich Opern und Melodramen, aber auch das Schauſpiel kam zu Worte, und künſtleriſcher oder literariſcher Geſchmack iſt gewiſs nicht ihre ſtarke Seite geweſen.[1] Dagegen wagte es der Kinder-Principal Felix Berner, welcher Frau Fuhrmann den von ihr zeitweilig beſetzten Theaterſaal im Hauſe zum weißen Faſan auf dem Neuſtift abgekauft oder abgemietet hatte, »Die Räuber« oder den »Fall des Hauſes Moor vom Herrn von Schüller« aufzuführen. Auch ſeine »Räuber«-Vorſtellungen im Privattheater auf dem Spittelberg werden erwähnt. Ihm folgte nach ſeinem Tode die Direction Roſsbach, welche zuerſt in einer Hütte auf dem neuen Markte u. A. »Hamlet« und »Julius von Tarent« aufführte, dann in dem »neuerrichteten Theater auf dem Spittelberg« Vorſtellungen mit »der ſo geliebten Berneriſchen Schauſpieler- und Tänzergeſellſchaft, die er noch mit guten Schauſpielern vermehrt« ankündigt. In ſeinem Juli-Repertoire vom Jahre 1787 finden wir Babos »Otto von Wittelsbach«, »Agnes Bernauer« und am 19. »Die Räuber oder der Fall des Mooriſchen Hauſes«. 1784 hatte Roſsbach in »dem auf der Wieden im fürſtlich Starhemberg'ſchen Freihaus ganz neu erbauten« Theater geſpielt. Niemals gediehen ja die Privat-, Neben- und Winkeltheater üppiger in Wien als eben damals und in den Neunziger Jahren. Das »Komödieſpielen« war zum beliebten Vergnügen aller Volksſchichten geworden. »Jetzt werden jährlich ſo viele Privatgeſellſchaften verſammelt«, heiſst es im Wiener Theateralmanach pro 1794, »daſs man ſie kaum mehr alle kennen kann; denn vormals beſchäftigte ſich nur der Adel oder der Mittelſtand damit, jetzt ſpielt aber Alles Komödie. In den entlegenſten

[1] Über die Fuhrmann'ſche Unternehmung ſchreiben die »Ephemeriden« Bd. 1, S. 204, 205 aus Wien: »Unter den vielen Truppen, welche dieſen Winter (1785) über hier geſpielt haben, hat ſich die Fuhrmann'ſche in Anſehung ihrer Anſchlagzettel beſonders ausgezeichnet. Ich will zwei zur Beluſtigung Ihrer Leſer hier abſchreiben: »Hainz von Stein der Wilde oder die Fehden der alten Teutſchen, ein neues vaterländiſches Ritterſpiel in 5 Aufzügen, wobey Herr Damen, ein rühmlich bekannter Schauſpieler, die Rolle des Ritter Siegfrieds als Gaſtrolle ſpielen, Hainz aber den Mädchenraub auf einem lebendigen Pferde darſtellen wird. Zu dieſem Stücke getraut ſich die Unternehmerin jedermann umſo zuverſichtlicher einzuladen, als ſelbiges ganz beſonders ausgearbeitet iſt, es auch ſonſt niemand in der Geſtalt, in der es hier erſcheinen wird, beſitzt. Sind Stephel Fadinger, Albert von Thurneiſsen und Otto von Wittelsbach ſo gütig aufgenommen worden, ſo kann die Unternehmerinn einen gleichen Beifall auch für Hainzens Vorſtellung hoffen«. — »Prinz Emerich von Franken, oder Die Eiche der Verſchwörung. Ein neues groſses Ritterſpiel in 4 Handlungen mit Ritter Aufzügen, Kämpfen, Verkleidungen und ehe geglaubten Geiſterſcenen von Meiſsner. Da dieſes Stück das einzige in ſeiner Art, auch ſonſt in Niemandes Händen iſt, ſchmeichelt ſich die Unternehmerinn, damit Ehre einzulegen: lange ſchon war es der Wunſch aller Theaterliebhaber, ein mit Johann von Schwaben ganz gleiches Subject auf der Bühne zu ſehen.« — »Wenn es nicht eine Lüge wäre«, ſchreiben die »Ephemeriden,« »daſs Herr Meiſsner der Verfaſſer von dieſem Stück ſeyn ſoll, ſo wäre Frau Fuhrmannin von den übrigen Bühnen Deutſchlands wirklich zu beneiden, daſs Herr Meiſsner nur allein ihren Händen ſein Stück anvertraue. Allein wie wird ſich dieſer Lieblingsſchriftſteller des deutſchen Publicums wundern, wenn er ſich zum Verfaſſer eines Stückes gemacht ſieht, deſſen Exiſtenz er nicht einmal ahndet!«

Vorſtädten wurden von zuſammengerafften Vagabunden die gröſsten Tragödien aufgeführt. In
... wurden Theater aufgeſchlagen und die verſchiedenſten Stücke ge-


Neues Trauerſpiel.

Die kaiſerl. königl. National-Hof-Schauſpieler

werden heute Samſtag den 1ten Dezember 1787 aufführen:

(zum erſtenmal)

Die Verſchwörung des Fiesko.

Ein republikaniſches Trauerſpiel in ſechs Aufzügen.

Die Bücher ſind beym Logenmeiſter für 17 kr. zu haben.

Der Anfang iſt um 7 Uhr.

angefügt: »Mit einigen Abkürzungen«. ... tanten Novität, ...
ſpiel« vorangegangen war, nach Ayrenhoffs vieractiger, wohlverſificirter Tragödie »Antiope«, wirkte

[1] Am 30. Juni 1787 kündigt der »Faſan« an: »Ein neues Luſtſpiel, 2 Acte: Der Hofrath oder So ſoll jeder Richter handeln, dann ein Luſtſpiel in 1 Act: Guten Morgen oder Ich nehme mir den ſiebenten Mann auch noch! Eine in Prag mit einer Witwe wahrhaft vorgegangene Geſchichte. Zum Beſchluſs wird Madl.e. Schertzer ein Solo in hölzernen Schuhen tanzen.«

[2] Man vermuthet hinter dieſem »M.« den alten Theaterpraktiker und Theater-Patriarchen Müller.

einem anderen Werke hemmend entgegen als jenen Tragödien. Was war begreiflicher als der Eifer [illegible]

…von Franken, oder Die [illegible] Verfchwörung. Ein neues grosses Ritterfpiel in 4 Handlungen mit Ritter-Aufzügen, Kämpfen, Verkleidungen und ehe geglaubten Geifterfcenen von Meifsner. Da diefes Stück das einzige in feiner Art, auch fonft in Niemandes Händen ift, fchmeichelt fich die Unternehmerinn, damit Ehre einzulegen: lange fchon war es der Wunfch aller Theaterliebhaber, ein mit Johann von Schwaben ganz gleiches Subject auf der Bühne zu fehen.« — »Wenn es nicht eine Lüge wäre«, fchreiben die »Ephemeriden,« »dafs Herr Meifsner der Verfaffer von diefem Stück feyn foll, fo wäre Frau Fuhrmannin von den übrigen Bühnen Deutfchlands wirklich zu beneiden, dafs Herr Meifsner nur allein ihren Händen fein Stück anvertraue. Allein wie wird fich diefer Lieblingsfchriftfteller des deutfchen Publicums wundern, wenn er fich zum Verfaffer eines Stückes gemacht fieht, deffen Exiftenz er nicht einmal ahndet'«

Vorſtädten wurden von zuſammengerafften Vagabunden die gröſsten Tragödien aufgeführt. In Dachſtuben, in den kleinſten Zimmern wurden Theater aufgeſchlagen und die verſchiedenſten Stücke gegeben«. Im weiſsen Faſan hatte die älteſte und beſte Privat-Dilettantengeſellſchaft ihre Zelte aufgeſchlagen; dort ſpielte man zumeiſt Repertoireſtücke des Burgtheaters mit »Frauenzimmern unter aller Kritik«[1]; die Geſellſchaft überſiedelte in den Saal des Taubſtummeninſtitutes und beſſerte ſich auſserordentlich. Noch beſſer und vornehmer war das von der Gräfin Stockhammer gepflegte Privattheater, deſſen beliebteſte Kraft die Gräfin ſelbſt war; eine begeiſterte Mäcenatin, die keinen Unterſchied des Standes kannte, wenn es gute Kräfte zu gewinnen galt. Im Sommer ſpielte dieſe Geſellſchaft in Hütteldorf, dem Sommerſitze der Gräfin. Andere Privattheater beſtanden im Hauſe zur Himmelspforte, im Schottenhof, im Hauſe zur heiligen Dreifaltigkeit, im »blechernen Thurm«, auf der Laimgrube (Geſellſchaft des Buchhändlers Schrämbl), in der Preſsgaſſe und in der Joſefſtadt, wo 1788 der Unternehmer Carl Mayer ſeine Schaubühne Nr. 93 in der Kaiſerſtraſse eröffnete, ganz abgeſehen von den bereits erwähnten, zumeiſt der Oper gewidmeten Haustheatern der Adelspalais (Eszterházy, Zichy, Zinzendorff, Straſſoldo, Kinsky, Auersperg u. A.), dem ſtabilen Theater in der Leopoldſtadt, das unter der Leitung Marinellis nur der heiteren Muſe huldigte und dem Seipp'ſchen Theater auf der Landſtraſse, wo 1789 »Die Räuber« erſchienen. Schikaneder gab ſie 1788 in Regensburg als Spectakelſtück unter freiem Himmel mit naturgetreuem Kampfe und Schlossbrande.

Es iſt naheliegend und anzunehmen, daſs alle jene Privatbühnen von dem im Burgtheater ausgenützten Novitäten der deutſchen Bühnenwelt möglichſt raſch Notiz nahmen. Thatſächlich gab das Kärntnerthortheater, angeblich noch mit der Fuhrmann'ſchen Truppe, ſchon am 11. Jänner 1784, alſo wenige Tage nach der Mannheimer Première, Schillers »Fiesco«. Der Schriftſteller und Schauſpieler Johann Friedel, der in Gemeinſchaft mit Frau Schikaneder das 1786 reconſtruirte (ältere) Theater auf der Wieden übernahm, lieferte ſelbſt eine Nachdichtung des Fiesco unter dem Titel »Gröſse der Seele«, und die in ihrem Discuſſionsſtoffe faſt nur auf Theater und Literatur beſchränkte Wiener Privatpreſſe begann einen ſtarken Schiller-Cultus, der eine ebenſo ſtarke Schiller-Gemeinde ſchuf. Die 1785 begründete, bei dem k. k. priv. Groſshändler G. P. Wucherer erſchienene »Wiener Chronik« ſtellte in ihrer Einbegleitung des Abdrucks jenes »Avertiſſements«, mit welcher Schiller die »Rheiniſche Thalia« ankündigt, und in einer Kritik des »Imogen« (Cymbelin) Schiller Shakeſpeare zur Seite, und das »Wiener Blättchen«, dem wir manche wertvolle Theaternotiz verdanken, bringt am 14. Jänner 1785 folgende Darmſtädter Correſpondenznachricht:

»Vorigen Sonntag las der Verfaſſer der Räuber, Herr Schiller aus Mannheim, am hieſigen Hoftheater in Gegenwart unſerer durchlauchtigſten Herrſchaft und des Herrn Herzogs von Weimar den erſten Act aus einem noch unvollendeten Trauerſpiel Don Carlos vor. Den Tag darauf wurde eben derſelbe vor Seiner Hochfürſtlich Durchlaucht von Weimar zum Rathe in dero Dienſten gnädigſt ernannt.«

War es nur Zufall oder Nachwirkung des zunehmenden Rufes und der nunmehr officiellen Anerkennung Schillers, daſs ſich der Wiener Hoftheatralausſchuſs bald darauf zur erſten Schiller-Aufführung am National-Hoftheater, zur Darſtellung des Fiesco, entſchloſs? Es war ja noch immer ein Bruch mit aller Tradition, und wenn auch der Theatralausſchuſs dem Stücke ſeine äuſserſten »Schärfen« abgeſchliffen hatte, wenn auch im Wiener Diarium in der Ankündigung der Erſtaufführung vom 1. December 1787 der bedenkliche Zuſatz vorkommt: »Für Wien bearbeitet in sechs Aufzügen von Herrn M.«,[2] es blieb doch »Fiesco«. Der Original-Theaterzettel zeigt jenen Beiſatz nicht; dagegen iſt auf dem Zettel der erſten Wiederholung (am 8. December) die Act-Zahl von ſechs auf fünf herabgeſetzt und ein Notabene angefügt: »Mit einigen Abkürzungen«. Nach der ſanften Novität, welche Schillers »neuem Trauerſpiel« vorangegangen war, nach Ayrenhoffs vieractiger, wohlverſificirter Tragödie »Antiope«, wirkte

[1] Am 30. Juni 1787 kündigt der »Faſan« an: »Ein neues Luſtſpiel, 2 Acte: Der Hofrath oder So ſoll jeder Richter handeln, dann ein Luſtſpiel in 1 Act: Guten Morgen oder Ich nehme mir den ſiebenten Mann auch noch! Eine in Prag mit einer Witwe wahrhaft vorgegangene Geſchichte. Zum Beſchluſs wird Madlle. Schertzer ein Solo in hölzernen Schuhen tanzen.«

[2] Man vermuthet hinter dieſem »M.« den alten Theaterpraktiker und Theater Patriarchen Muller.

auch der von dem Wiener Dramaturgen abgeſchwächte »Fiesco« wie ein Donnerſchlag. Das Stück war verhältnismäſsig gut beſetzt: Fiesco war Lange, Verrina Brockmann, Leonore die Sacco, Julia Imperiali die Nouſeul, Doria Stephanie sen., — den Gianettino ſpielte der Schauſpieler und Dichter Ziegler, den Muley Haſſan der alte Müller (Horner nennt Müller jun.); die Rolle der Bertha, von Dlle. Müller dargeſtellt, erregte ſo viel Anſtoſs, daſs man ſie »aus Anſtandsrückſichten« bei der reducirten erſten Wiederholung wegließs. Bald nach der Première erſchienen ein paar nachdrückliche Worte »über die Aufführung des Trauerſpieles: Die Verſchwörung des Fiesco, als es zum zweitenmale mit einigen Abkürzungen den 8. December 1787 auf der Nationalhofſchaubühne vorgeſtellt ward.« In dieſer Schrift heiſst es:

»Wer das vortreffliche Stück des Herrn Hofrathes Schiller kennet . . . muſs es mit mir behaupten, daſs Fiesco eben ſo wenig für das Wienertheater als ein Shakespear'ſches Trauerſpiel für das berühmte Abdera tauge; . . . Um ein Publikum mit Fiesco zu befriedigen, müſsten die Spielenden alle Lang und Sacco ſeyn, um ein Publicum unbefriediget aus der Schaubühne gehen zu laſſen, muſs Fiesco nur ſo vorgeſtellt werden, wie es den 8. December wirklich vorgeſtellt ward. Herr Stephanie, der ältere, ſpielte mit zu wenig Lebhaftigkeit und beförderte folglich die Täuſchung der Zuſchauer nicht hinlänglich. Seine Stimme hätte weniger kläglich, mehr männlich rührend ſeyn ſollen! Herr Ziegler als Dorias Neffe that zwar ſein Möglichſtes, der Natur nahe zu kommen. »Frage«: befriedigt aber Zieglers möglichſte Anſtrengung ein Publicum, das nicht Zöglinge, ſondern ſchon ganz gebildete Schauſpieler wünſcht — mit Recht ſie wünſcht!! Mad. Nouſeul als Gräfin Imperiali ſcheint nie die Rolle einer Kokette geſpielt zu haben. Man vergab es ihr alſo, daſs ſie zur Kunſt des Spieles aus der Natur nichts entlehnen konnte — daher eben rührte ihre Mattigkeit, ihr oft nur zu merklicher Zwang, und Zwang hat noch auf keiner Bühne geglückt. Herr Lang als Fiesco konnte auch diesmal nur das wieder beſtätigen, was ihm Mitbürger und Ausland längſt ſchon einſtimmig in feyerlichſten Lobſprüchen zuſagten — ihm zuſagen muſsten. Bey ihm wird Kunſt zur Natur, und Natur fordert unſre Theilnehmung, ihre glückliche Nachahmung unſeren ganzen Beifall auf. Dies und noch weit mehr kann Lang. Er täuſcht mit ſo viel Kunſt, daſs man darüber vergeſſen muſs: es ſey Täuſchung geweſen. . . . «

Boshaft frägt der Autor der Brochure, die in der Hohenleitner'ſchen Buchhandlung am Kohlmarkt an alle Freunde der Theater-Médiſance gratis vertheilt wurde, wieſo es wohl komme, dáſs alle im National-Hoftheater gegebenen Stücke in der Aufführung das Podagra bekommen und vor dem Zuſchauer hinkend werden. Übrigens ſcheint man im Theater ſelbſt mit widerſtrebenden Gefühlen an die Aufführung gegangen zu ſein. Stern dieſer Aufführung war Lange; er gab dem Publicum ſelbſt Kennzeichen ſeines Unmuthes über die unzureichende Darſtellung der meiſten Rollen durch ſeine Collegen.[1] Allerdings fand ſich auch ein publiciſtiſcher Vertheidiger der Fiesco-Darſtellung; dieſer Anonymus lieſs eine Warnung und Belehrung an den Verfaſſer der »nachdrücklichen Worte über die Aufführung des Fiesco« drucken und durch die Hartl'ſche Buchhandlung in der Singerſtraſse zum Preiſe von ſieben Kreuzern verkaufen. Einer der heftigſten Gegner des »Fiesco« und Schillers war Hr. von Ayrenhoff; er ſündigte gegen ſich ſelbſt, wenn er wegwerfend den Namen Schillers nannte, »den uns einige Journaliſten als einen auſserordentlich originellen Kopf aufbinden wollen«.

Sonſt wiſſen wir wenig von dem Eindrucke und dem Erfolge des erſten Schiller-Dramas im Burgtheater. Wenn wir die Grundſätze leſen, nach welchen ein keineswegs obſcurantiſtiſcher, ſondern zu den erleuchtetſten Wiener Geiſtern gezählter Cenſor wie Hägelin die Burgtheaterfähigkeit von Neuigkeiten beurtheilt wiſſen wollte, müſſen wir glauben, daſs der Löwe damals geſchlummert habe und nach dem erſten ſechsactigen Aufführungsabende des »Fiesco« unſanft erweckt worden ſei. Derſelbe Hägelin, der die Aufführung am 8. December 1787 erlaubte, muſste ſchon am 9. December weſentliche Einſchränkungen gebieten und 1793, allerdings zu anderen Zeiten, als die franzöſiſche Revolution die Joſephiniſchen Theater-Normen und den Joſephiniſchen Geiſt im Theater-Repertoire bereits verbannt hatte, auch das ganze »republikaniſche Trauerſpiel« verbieten. Hägelin betont den Wechſel der Zeit-

[1] Der Souffleur F. Caſimir Kunz ſchwang ſich ſogar zu einer poetiſchen Huldigung an Lange und Fiesco auf: »Längſt haſt Du Dir, wie Deutſchlands Fama ſpricht — die Krone der Unſterblichkeit erworben — für Genua ſtarb ſo ſchön Fiesco nicht — als Du zum Ruhm der Schauſpielkunst geſtorben.« — Lange bemerkt in ſeiner Selbſt-Biographie: »Noch merkwürdiger als der Albrecht in »Agnes Bernauer« und alle meine Kraft erſchöpfend war die Darſtellung von Schillers »Fiesco«, umſo mehr, als ich, ob mit Vorſatz, will ich nicht entſcheiden, von meinen damaligen Kunſtgenoſſen ſo ganz und gar nicht unterſtützt wurde, daſs ich von Unmuth dahingeriſſen, ihre Lauigkeit dem Publicum unter der Aufführung merken lieſs. Die Rolle ſcheint mir eine der ſchwerſten Aufgaben für den Künſtler. Die Leichtigkeit, Grazie und Galanterie des Weltmanns mit der feurigen Thatkraft des Helden; die Alles wägende, Alles berechnende feine Bedächtigkeit mit der zufahrenden Heftigkeit desſelben zu paaren, das Gefühl ſeiner Überlegenheit und den inneren Triumph über die von ihm gegängelten Werkzeuge ſeines Ehrgeizes nur leiſe durch Ton, Gang und Geberde da durchſchimmern zu laſſen, wo er mit ihnen das Spiel beginnt, alles dies erfordert ungemeine Gewandtheit, Sicherheit und Vielſeitigkeit des Künſtlers, der noch dazu die volle phyſiſche Kraft ſich für den Augenblick vorbehalten muſs, wo er beim Anblick der Leiche der Leonore verzweifelt.«

ſtrömung und Zeitſtimmung, welcher mittlerweile eingetreten war: »Fiesco oder die Verſchwörung von Genua, welches Stück noch von Kaiſer Joſeph II. Zeiten her iſt, wurde noch im vorjährigen Winter (1793—94) mit Allerhöchſter Begnehmigung aufgeführt, welches aber künftig unterlaſſen werden wird. Die Cenſur hat in anderen Erbſtaaten die Zeitumſtände und die Localität in Betracht zu ziehen und alle derley Stücke von obiger Gattung und Inhalt, wenn ſie auch ehemals in Wien aufgeführt wurden, nicht aufs Theater bringen zu laſſen. . . . « 1789, im erſten Jahre der Direction Brockmann, iſt »Fiesco« im Repertoire noch ſo ſtark vertreten, daſs er in einer Woche zweimal wiederkehrt; er bleibt auf dem Spielplan.[1] Dann ruhen die Aufführungen des »Fiesco« vom 3. December 1793 bis 31. März 1800, und auch dann kam das Trauerſpiel nur in einer beſonderen »Bearbeitung für die k. k. Hoftheater« auf die Scene. Lange ſpielte noch immer den Fiesco. Der Text zeigt mehrfache Milderungen und Veränderungen des Urtextes. Übrigens war ſelbſt Mannheim »Fiesco« ſtrenger gegenüber geſtanden als Wien; dort war die Entehrung Berthas durch Gianettino ſchon bei der Erſtaufführung ganz beſeitigt worden, in Wien geſchah dies erſt nach der peinlichen Wirkung der Première. Das Ende des Trauerſpieles war vollkommen geändert: Fiesco legt nach dem Gelingen der Erhebung das Scepter nieder und wird »Bürger unter Bürgern«. . . . . Im Burgtheater folgten der erſten Aufführung raſch nacheinander drei Repriſen: am 8., 13. und 15. December, und am 18. löſten Goethes »Geſchwiſter« (der Zettel ſchreibt den Dichter »Goether«) »Fiesco« ab.

Dann allerdings wird es im Burgtheater ſehr ſtill von Schiller. »Kabale und Liebe« durfte gar nicht hoffen, der Hofbühne nahezukommen. Cenſor Hägelin erwähnt dieſes Trauerſpiel ausdrücklich unter den infolge von »Gebrechen des Stoffes in Abſicht auf die Sitten« unaufführbaren Stücken. Lady Milford war die Klippe, an welcher es ſcheiterte. »In keinem Stücke haben förmlich unterhaltene Maitreſſen ſtatt, wie in dem Stücke Kabale und Liebe«. Bekannt aber war dieſes Drama ſchon damals in Wien: ja man machte es dem Theatralausſchuſs zum Vorwurf, daſs er dieſes bürgerliche Trauerſpiel nicht vor dem »republicaniſchen« (Fiesco) vorgeführt habe, da es das Publicum längſt und immer vergebens erwartet habe. Die Popularität Schillers war 1787 in Wien auſserordentlich gewachſen. Im December erſchien bei Hörling Gottfried Bruns »Shakeſpeares und Friedrich Schillers erleſene Früchte ihres Geiſtes«; in der Einleitung ſetzt der Herausgeber Schiller dreiſt zwiſchen Shakeſpeare und Leſſing und bedauert, daſs es ihm bei der Auswahl Schiller'ſcher Producte ergangen ſei wie einem Feinſchmecker bei wohlbeſetzter Tafel, der Angeſichts des Überfluſſes manch köſtliches Gericht verſäume. Im Herbſt 1788 ging »Kabale und Liebe« auf der Wieden in Scene und erlebte raſch einige Aufführungen; 1789 erſchien das Drama im Abdruck des Originaltextes in ungenannter Officin in Wien, ſeine Aufführung im Burgtheater aber wurde erſt 1808 und auch da nur möglich, indem man den Präſidenten in einen »Vicedom«, den Hofmarſchall Kalb in einen »Obergarderobemeiſter« umwandelte, im Perſonenverzeichnis der Milford den compromittirenden Beiſatz »Favoritin des Fürſten« nahm und alle ihr delicates Verhältnis berührenden Text-Stellen ſtrich. . . . . . Gegen »leichtſinnige Koketten, verſchwenderiſche und mit anderen Fehlern des Welttons behaftete oder irregeführte Weiber« hatte die Cenſur eigentlich nichts einzuwenden, »wenn nur die äuſsere Zucht nicht darunter litt«. Schon dies und andere ſehr gewichtige Umſtände ſchloſſen »Don Carlos«, der im Jahre 1787 ſeine erſte (Hamburger) Aufführung mit Schröder als Philipp erfuhr, unbedingt von Wien aus. Hier trafen folgende hemmende Cenſur-Momente zu: Verſtoſs gegen Anſtand und Sitte (»Eboli«), Darſtellung geiſtlicher Perſonen,[2] die Hereinziehung von »Freygeiſtern und Freydenkern«

[1] Der Zettel ſagt nun: »Fiesco, ein Trauerſpiel in 5 Aufzügen: Andreas — Stephanie d. Ä., Gianettino — Diſtler, Fiesco — Lange, Verrina — Brockmann, Bourgognino — Müller Sohn, Calcagno — Dauer, Perossi — Arnold, Centurione — Schütz, Zibo — Rettich, Asserato — Kopfmüller, Lomellin — Jautz, Mohr — Müller Vater, Romano — Saal, Deutſcher — Jaquet, Bürger — Stephanie d. J., Page — Mad. Gottlieb, Julia — Mad. Nouſeul, Leonore — Mad. Sacco, Roſa — Mad. Dauer, Bella — Mad. Doppler.

[2] Wie weit man in dieſer Hinſicht ging, beweiſt die Thatſache, daſs in dem Kratter'ſchen Schauſpiel »Das Mädchen von Marienburg« der Paſtor in einen Schulrector verwandelt werden muſste. »Der geiſtliche Stand«, ſagt Hägelins Denkſchrift, »darf ſchon gar nicht berührt werden, auch wenn er tugendhaft geſchildert werden ſollte.«

(»Posa«), in erster Linie aber die Darstellung von Personen des Allerhöchsten Kaiserhauses, wie es thatsächlich König Philipp II. und Don Carlos waren. In diesen Punkten war man begreiflicherweise sehr streng. Als die niederländischen Unruhen ausbrachen und Deputirte der österreichischen Niederlande in Wien weilten, um bei Kaiser Joseph II. in ihrem Sinne Vorstellungen zu erheben, war die Aufführung eines (ungedruckten) Stückes »Otto der Fröhliche, Herzog von Österreich« geplant, das nahezu auf diese Episode gemünzt schien. Der Herzog will ein einfach-adeliges Fräulein heiraten; die steirischen Stände empören sich wider ihn, und er zerreisst am Schlusse des Stückes ihre Privilegien als »unnütze Skarteken.« Dieses durchsichtige Tendenzstück wurde verboten. Alle »Monarchen nachtheilige Begebenheiten oder herabwürdigende Misshandlungen derselben«, Ermordungen, Entthronungen u. s. w. waren verboten. Selbst gegen Babos »Otto von Wittelsbach« sträubt sich Hägelin, weil er den Kaiser Philipp von Schwaben ermordet hat, »welcher Gegenstand gewiss auf keine kaiserliche Schaubühne gehört«. Und konnte man nicht aus Posas Worten und Gedanken ganz unmittelbare Beziehungen zu den abermals revolutionären Vorgängen in den österreichischen Niederlanden heraushören? »Es können auch keine Begebenheiten aus der Geschichte des Erzhauses aufgeführt werden«, sagt ausdrücklich die Druckschrift Hägelins, der ja 1787 amtirte, »deren Ausschlag diesen Regenten nachtheilig war, z. B. die Empörung der Eidgenossenschaft, die sich dem österreichischen Scepter entzogen hat, item der Schweitzerheld Wilhelm Tell[1], item die Rebellion der vereinigten Niederlanden. . . .« Ja, noch mehr: das Verhältnis des Carlos zu Philipp und seiner Stiefmutter allein schon rechtfertigte nach den bestehenden Censurs-Principien die Unmöglichkeit dieses Dramas.

. . . . . . Die Novitäten-Reihe der Josephinischen Zeit war so ziemlich abgeschlossen. Das Interesse am deutschen Schauspiel war ohnehin durch die neuerblühte italienische Oper abgekühlt, und die zerklüfteten Verhältnisse in der Theaterverfassung und Theaterleitung trugen das ihrige dazu bei, dem Burgtheater seine natürliche führende Rolle in der deutschen Bühnenwelt vorzuenthalten. Die Anklagen gegen den sogenannten »Theatralausschuss« wurden immer leidenschaftlicher, die Forderung nach der Auflösung dieser Institution immer dringender. Sie wird von der Mehrzahl Aller, deren Federn über das Wiener Theater schreiben, sehr drastisch motivirt und als unabweisbar im Interesse des kaiserlichen Theaters geschildert.

» . . . . Man zeige mir ein Theater in Deutschland — ruft Schink — dessen Schauspieler so glänzend bezahlt werden; nenne mir ein Theater, wo so weder Kosten noch Aufwand gespart werden, es zur möglichsten Höhe zu bringen! Wo wird in Teutschland die Sorge für Ordnung aufm Theater, für die Wahl der Stücke, für die Rollenbesetzung und für die Aufmerksamkeit auf das richtige Spiel der Schauspieler u. s. w. unter fünf Männer vertheilt, damit nicht einem zu viel auf dem Hals liege und zehn Augen unfehlbar mehr sehen als zwei.. Wo bezahlt man diese fünf Männer ganz besonders und so reichlich für diese getheilten Sorgen? In Wahrheit, die Gnade des Monarchen und die belohnende Güte der Hofdirection besonders für diese fünf Herren geht über alle Erwartung. Nicht genug, dass sie alle fünf mit einem Gehalt gelohnt werden, dessen sich der verdienstvollste Mann im Staate nicht schämen dürfte, nicht genug, dass diese Hofdirection ihr Talent aufzumuntern bereit ist; noch mehr, sie bezahlt da, wo sie Talent vermisst, auch den blossen Fleiss, die blosse Liebe zur Ordnung. . . . . . Sollte man nicht nach alledem Wunder glauben, wie eifrig, wie thätig, wie exact dieser Theatralausschuss in der Erfüllung seiner Pflichten sei? Aber gerade das Gegentheil. Man kann nicht nachlässiger, nicht unachtsamer, nicht liederlicher seine Geschäfte treiben. Sogar die kleine Mühewaltung für einen guten, correcten Abdruck der Komödienbüchel[2] zu sorgen, die ihnen so theuer bezahlt wird, sogar diese kleine Mühe üben sie mit einer Nachlässigkeit aus, die sie für ganz Teutschland mit Schande brandmarkt. . . . . . Man kann nicht plumper wider Grammatik und gesunden Menschenverstand fehlen, kann nicht mehr Unwissenheit mit den bekanntesten Dingen, nicht mehr Hang zur äussersten Faulheit verrathen, ... Aber bei Allem, was Recht und Billigkeit heisst, es ist ausserordentlich, dass diese Herren so ungescheut diesen Unfug treiben, Hofdirection, Publicum und Autor an den Pranger stellen können. . . . . . In der That, der Frevel geht zu weit, und wenn ich dazu schweigen könnte, wenn ich ihn nicht vor dem ganzen teutschen Publicum rügte, so liesse ich einen Schandfleck auf der kaiserlichen Nationalbühne haften, der sie vor aller Welt zur Schau ausstellte, was sie doch nicht verdient; denn es ist Niemand, dem diese Schande zukömmt als der Theatral-

[1] Die Bücher-Censur-Commission in Prag beschloss am 26. November 1779 das Verbot der Schauspiele »Wilhelm Tell« und »Petermann von Gundolfingen« von Josef Ign. Zimmermann, weil in beiden »gegen das Haus Österreich als Tyrann gegen die Schweiz losgezogen wird«. Ein anderes Tell-Stück, »Der Schweizerbund« von J. L. Ambühl (Goedecke V. 540) wird folgendermassen censurirt »Dieses dramatische Stück behandelt die Befreiung der Schweiz. Der Dichter lässt in seinem Enthusiasmus für die Freiheit einen seiner Helden, Wilhelm Tell, nachdem dieser den Landvogt Gessler erlegt, sich in folgenden Worten ausdrücken: »So Tyrannen sind, wo man's leit.« Da dieses Stück ausserdem, dass erwähnter Ausdruck die Lehre vom Tyrannenmord zu bestärken scheint, vortrefflich ausgearbeitet ist, so ward beschlossen, dass es gegen Zettel (d. i. gegen Erlaubnisschein zum Bezug im Buchhandel) gehen möge. (Archiv des Ministeriums des Innern, IV M. Z., 1779 Böhmen, mitgetheilt von Dr. C. Glossy »Zur Geschichte der Wiener Theatercensur«).

[2] Jedes im Burgtheater aufgeführte Stück erfuhr einen besonderen Abdruck, der an der Cassa zu billigem Preise verkauft ward.

ausſchuſs. Das bezeug ich für ganz Teutſchland, und Teutſchland ſei Zeuge, daſs ich mich der groſsen Vollmacht des freimüthigſten Monarchen: auf das ſtrengſte Recht und Wahrheit zu behaupten und allen Sauerteig, in dem die Kunſt hier durch den Ausſchuſs noch ſteckt, rein wegzufegen · Teutſchland ſey Zeuge, daſs ich mich dieſer Vollmacht dadurch nicht unwürdig machen will, wenn ich zu ſolchem Unfug ſchweige.«

Das war keine vereinzelte Partei-Stimme; die Action oder Agitation gegen den Ausſchuſs nahm immer weitere Dimenſionen an, ſie erhielt einen immer ſchärferen Ton. In jener Zeit, da Pasquille und Flugſchriften ganz Wien überſchwemmten, bekam der miſsliebige und verhaſste Theatralausſchuſs ein gut Theil gedruckter Schmähungen ab. Faſt jede Novität gab Anlaſs dazu.[1] Und die Unzahl von Gegnern, welche dem Ausſchuſs aus mit Recht oder Unrecht abgewieſenen Bühnenſchriftſtellern, nicht engagirten oder übelbeſchäftigten Darſtellern erwuchs, ſorgte für ſtete Vermehrung der gegen ſein Regime mobiliſirten Armee. Der Hiſtoriograph des Burgtheaters muſs billigerweiſe, ohne den Ausſchuſs und den Urquell der immerwährenden inneren Zwietracht, den jüngeren Stephanie, entlaſten zu wollen, feſtſtellen, daſs man in mancher Hinſicht mit jenem Keſſeltreiben zu weit ging; wenn das Burgtheater mit ſeinem Repertoire ziemlich abſeits der mächtigen literariſchen Bewegung Deutſchlands blieb, ſo iſt nicht der Ausſchuſs und ſein gewaltthätiges Haupt allein dafür verantwortlich zu machen, ſondern die ſtrenge Richtung, welche der bei aller Groſsmuth und Munificenz, bei aller Achtung des »Freimuths« unbeugſame Wille des Kaiſers der Cenſur und der ganzen Führung des »Nationalhoftheaters» gab, beeinfluſste entſcheidend das Repertoire. Wir wiſſen ja, wie viele Werke der neuen literariſchen Zeit dieſer Bühne durch jene Grundrichtung vorenthalten bleiben muſsten. Und die ganze innere Organiſation des Wiener Hoftheaters, welcher auch nach Aufhebung der »Verſammlung« ein gewiſſer, dem Schauſpielervölkchen gefährlicher demokratiſcher Zug verblieben war, drängte zu Miſsbräuchen und Auswüchſen. Johann Friedel hat in ſeinen »Briefen aus Wien, Leipzig und Berlin« (1784) manch' richtiges Wort zu dieſem Thema geſprochen. Er ſpricht die traurige Wahrheit aus, daſs »die Künſtler der deutſchen Bühne immer ſelbſt die wohlthätigſten Unternehmungen der Fürſten durch ihren Stolz, ihre nie zu befriedigende Begierde, ihre Kabalen und oft auch ihre ſchlechte Aufführung zernichtet haben«. Es hätte alſo dieſen Gefahren durch eine ſtramme Oberleitung geſteuert werden müſſen. Der eigentliche Oberdirector, Baron Kienmayr, war ein höchſt verdienſtlicher Mann; »aber nicht jeder, der Verdienſte hat, verſteht auch das Theater,« und derſelbe Herr, der die Wiener Hoſpitäler vortrefflich leitete, muſste doch kein guter Theaterleiter ſein. »Muſs es denn gerade ein Hofrath ſein«, frägt Friedel, »um über Komödianten zu befehlen?« Graf Orſini und Kienmayr hatten eben ſo viel Anderes zu thun; ſie waren durch die nie raſtenden Plackereien von Seite der Theaterleute derart in Anſpruch genommen und disguſtirt, daſs ſie am liebſten nichts

[1] So erſchien 1786 ein »Dankſagungsſchreiben des ganzen Körpers dem Kaſperle geſammter im Ober- und Nieder-Oſterreich vegetirenden theils ſtabilen, theils wandernden Schauſpielergeſellſchaften an das Quinquevirat des National-Theaters zu Wien«, in welchem es heiſst: » . . . . Sie haben das auserleſene Budenſtück, »die drei Zwillingsſchweſtern« auf das k. k. National Hoftheater zur Aufführung gebracht. . . . das nicht widerſinniger und ſchaler ſeyn könnte, wenn es aus dem Fabrike der erſten nächſten Extemporanten kämme; ein Stück, wo ſich faſt kein Karakter auch nur bis in die dritte Scene gleich bleibt, und das allerdings die Feinheit ihrer Auswahl beſtättigt: Sie zeigen dem irregeführten Publikum, daſs der wahre Scherz der Schaubühne nicht in den getreuen Gemälden lächerlicher, aber wirklicher Karaktere, ſondern in unnatürlichen Phantomen eines erhizten Authorgehirns, nicht in einer ungekünſtelt ſcheinenden Verwiklung der Umſtände, ſondern in einem Wirwar von Unwahrſcheinlichkeiten, und jämmerlich zuſammgepfropften Auftritten, daſs der Glanz des Specktakels nicht in dem Pomp der Theatralzurüſtung, ſondern in ein paar Dutzend auf einer Ecke angebrachten Lampen, und in drei oder vier transparenten Ständen, daſs die wahre Wirkung nicht in dem überraſchenden ſonderbaren Effect eines Zugs, oder eines Gedankens, ſondern in Zweideutigkeiten, in einem Engels oder Teufelskleide, und in einem Paar ſchiklich im Hintergrund der Bühne hin gepflanzten Senftenträgern beſtehn. . . . . .« ». . . . . . Wer uns ſagt, daſs eigentlich nur drei von ihnen, oder noch eigentlicher gar nur einer das Ruder führe, und die übrigen blos zu Nebenrädern, oder Tapetenmänner dienten, wer uns ſagt, daſs mancher gute Kopf ſein Stück abgewieſen, oder wenigſt im heiſſen Sommer aufgeführt ſehen müſſe, weil Herr N. N mit einer Miſsgeburt in Kindesnöthen liegt, die mit den fettern, Wintereinnahmen gefüttert werden ſoll, wer uns ſagt, daſs vorzüglich zwei von ihnen durch Stolz und Unhöflichkeit ſich ein Anſehen zu geben ſuchten, wer uns ſagt, daſs Sie rücklings einer über den andern ſchmählen, ja manchmal ſich beinahe in die Haare gerathen, ſich alle Freundſchaft aufſagen, über acht Tage aber doch wider parties de plaiſir mitſammen machen, und ſich wider ein dritten auf Schimpf und Glimpf verſchwören« der hat, (ſo ungefähr heiſst es) Recht. . . . . — Das 5actige Original-Luſtſpiel »Die drei Zwillingsſchweſtern« von Weidmann, das hier zum Ausgangspunkte des Angriffs gegen den Ausſchuſs dient, erſchien 1785 bei Friedrich Auguſt Hartmann in Wien. Unterhalb des Perſonenverzeichniſses findet ſich folgende Note: »Alle drey Perſonen der Schweſtern werden von einer Schauſpielerin geſpielt. Zwey andere Mädchen müſſen alſo durch ähnlichen Wuchs und Kleydung das Spiel einiger ſtummer Scenen unterſtützen. Die Hauptperſon muſs bey ihrer willkürlichen Kleidung drei Unterſcheidungszeichen der Charaktere niemals vergeſſen: als Dame den Kopfputz mit Schmuck, als Kammerjungfer die Schürze, als Koſtgängerin die ſchwarze Florkappe. Das Spiel entſcheiden die Worte.«

davon wiffen wollten und die »vielköpfige Hydra des Ausfchuffes« fich felbft überliefsen. Im Parifer Théâtre français beftanden wohl ähnliche Einrichtungen; dort aber arbeiteten Alle für ihren eigenen Vortheil, wenn fie den gemeinfamen Vortheil im Auge behielten. Sie ftanden finanziell für fich felbft ein, fchädigten fich alfo felbft, wenn fie, wie ihre Wiener Collegen, welche aller finanziellen Sorgen ledig waren, der Privatrache oder den Antipathien Einzelner zum Nachtheile des Ganzen Vorfchub leifteten. Friedel entwirft ein ganzes Reformproject, nicht ohne vieldeutige und boshafte Seitenblicke auf die bisherigen Zuftände, die er entfprechend grell darftellt. Er will einen Oberleiter des Theaters, welcher nicht »um feiner Lais zu hofiren, die Dummheiten ihres Mannes zum Schaden des allgemeinen Beften ungeahndet wiffen will oder eine Dame defshalb bevorzugt, weil fie einen Cavalier zum Protector hat«. Diefer ideale Chef müfste zuerft ein moralifches Handbuch für Schaufpieler herausgeben und jede Actrice, die mit Hilfe ihrer Protectionen den Kabalengeift anfacht, fofort abdanken. Der Ausfchufs felbft follte nur aus den beften Mitgliedern der Gefellfchaft beftehen, Damen wären nicht auszufchliefsen, nur dürften fie nicht als Richterinnen in den Verfammlungen fungiren. Das Plus der Einnahmen hätte den eigentlichen Gehalt des Ausfchuffes zu bilden; dadurch würde er gezwungen werden, »einig und ruhig zu leben«.

Charakteriftifch ift auch die etwas langwierige Unterfuchung Friedels, warum Wien zu wenig gute Stücke und angeblich zu wenig gute Schaufpieler habe. Der erfte diefer Mängel fei in der begreiflichen ftolzen Abneigung tüchtiger Autoren begründet, fich dem Urtheile des Ausfchuffes zu unterwerfen. Die Mängel des Perfonals findet felbft Friedel nicht allzu arg. »Wir haben mehr gute Frauenzimmer auf dem Theater«, ruft er, »als Chapeaux, und was das Merkwürdigfte ift, die beften unferer Damen haben fich hier oder doch in unferen Gegenden gebildet, ohne je auswärtige, fogenannte hochdeutfche Bühnen zu fehen. . . . . . Wenn Lange nicht fo viel accentuirte, nicht jedes Wort herauswürgte (ein Fehler aller unfrer hier gebildeten Akteurs, der theils durch die wegen der Gröfse des Kärntnerthortheaters nöthige Äufserung der Stimme, theils durch die unglückliche Sucht entftand, die Franzofen, welche unter Kaifer Franz bey uns fpielten, nachzuahmen), wenn Lange diefen Fehler nicht hätte, er wäre der erfte Liebhaber Deutfchlands. Man kann fich keinen Kavalier denken, der eine feinere Lebensart in feinen Sitten zeigte, als er auf der Bühne.«

Je üppiger in den Achtziger-Jahren die neuen Zeitfchriften emporfchofsen, defto reger wurde der Kampf gegen den Ausfchufs. Die 1785 begründete »Wiener Kronik«, eine Zeitfchrift »hiftorifch-politifch-philofophifchen Inhalts«, ruft im October diefes Jahres aus: »Die ganze Woche über, in welcher ein Normatag und ein paar Opern einfallen, für jeden Tag, Guftav Wafa (von Brokke) ausgenommen, eine Poffe! Wenn das fo fortgeht, wenn Poffen, die man fchon in der Leopoldftadt durchgepeitfcht, dem Ausfchufs noch wichtig genug fein werden, das Publicum damit zu peinigen, fo werden die ehrenvollften Theaterglieder Deutfchlands von ihren Feinden, deren fie genug in der gelehrten Welt haben, fürchten wir, Poffenreifser genannt werden.«

Im December wehklagt diefelbe Zeitfchrift, dafs man nicht jede Woche wenigftens ein neues Stück aufführe; »freilich die Herren vom Ausfchufse haben fo viel zu thun, um über alle die eingelieferten Manufcripte Todesurtheile zu verfaffen und felbft für's Theater zu arbeiten, dafs fie fich unmöglich mit dem Einftudiren mehrerer Rollen abgeben können«. Wäre es da nicht beffer, die Theaterdirection einem einzigen Manne zu übergeben und die Schaufpieler mit dem verdriefslichen Gefchäfte der Stück-Annahme und Rollenaustheilung zu verfchonen, das ihnen ohnehin den böfeften Ruf in Deutfchland zugezogen habe? [1] In einer anderen Nummer berechnet die »Wiener Kronik«, dafs »von einer Gefellfchaft Hofschaufpieler, beftehend aus 19 Manns- und 14 Frauens-Perfonen, das ganze Jahr 1784 hindurch 24 neue Stücke gegeben wurden, die kleinen Frazzen mitgerechnet, welche kaum die Hälfte der für's

[1] Ein Spott-Vers, den die »Wiener Kronik« abdruckt, lautet: »Ei, ei, wie foll ich doch das Ding begreifen — faft alle zweiten Tage wird Ein Stück von Schröder aufgeführt — Stephanie's Meffer ift gewifs beim Schleifen«.

Theater beſtimmten Zeit ausfüllten — folglich konnten höchſtens 18 vollſtändige Komödien angenommen werden, wovon 2 Herr Stephanie jun. und 8 Herr Schröder verfaſst haben«. . . . Die auſser der Theaterfabrik zum Vorſchein gekommenen dramatiſchen Krüppel würden kein Spectakel auf dem Nationaltheater gemacht haben, wenn Herr Jünger von Herrn Sch (ink?) nicht wäre protegirt und Gotters Ruhm in die Wagſchale des Ausſchuſs-Areopags gelegt worden. »Wenn je auf dieſem Wege die deutſche Thalia in Wien bald zu Grabe ginge, von geſchäftigen Wenigthuern abgeſchlachtet, ſo verlöre das Publicum des Jahres nur 18 vollſtändige Komödien, davon die Hälfte elende, ſieche, ſchmutzige, die feinen Sitten ſogar hie und da verletzende Fratzen und die andere Hälfte unverdaute, im Anfall von Geiz aus den Aermeln vor der Zeit geſchüttelte Beutelthiere von Dramen ſind, die alle Theaterkenner, Dramaturgen und Theaterfreunde, die ſich nur eines nicht ganz verderbten Geſchmacks rühmen dürfen, beleidigen.«

»Wie ist es möglich«, fragt die »Wiener Kronik«, »daſs dem Theater-Areopag das ganze Jahr hindurch nicht ein einziges Stück ſollte zugeſchickt worden ſein, das auf der Kapelle der geſunden Vernunft beſſer beſtanden hätte? Wenn 10 Stücke beim Theater ſelbſt verfaſst, 3 durch Protection von Herrn Jünger angenommen werden und eines ihnen von dem Ruhme Gotters aufgedrungen wird, ſo bleiben freilich das ganze Jahr nur 4 Abende übrig, um Dichter-Talente zu unterſtützen.«

Auch dieſe ſcharfe Äuſserung lehrt nur das Eine: Wie viel man aber auch unterſuchte und raiſonnirte, man kam immer wieder zu dem Schluſſe, die einzige Grundbedingung der nothwendigen Reform ſei die Aufhebung des Ausſchuſſes. Die Zahl ſeiner Gegner wuchs in das Unendliche,[1] und wie lang auch der Kaiſer den Männern ſeines Vertrauens dieſe Geſinnung bewahrte, ſchlieſslich wurde er es dennoch müde, von allen Seiten die Miſsſtände »ſeiner« Bühne erörtert und die ſtetige Mahnung vorgebracht zu hören: Hinweg mit dem Ausſchuſs! Ertönten doch dieſe Rufe aus der Mitte der Künſtler ſelbſt, waren es doch erprobte, vom Kaiſer geſchätzte Kunſt-Veteranen, welche ſich mit gewerbsmäſsigen Raiſonneuren und Kläffern in jenem Vernichtungsrufe begegneten. Kaiſer Joſeph II. entſchloſs ſich alſo im Februar 1789, den Ausſchuſs aufzulöſen. Müller theilt dieſen bedeutſamen Entſchluſs mit einer, für die »Aufgelöſten« wenig ſchmeichelhaften Motivirung mit: »Die Sucht, allein zu dirigiren, beliebte Schauſpieler und Schauſpielerinnen zu unterdrücken und von hier zu entfernen, die ſo oft ungegründeten Klagen, womit die Oberſt-Hofdirection faſt täglich von einem einzigen unruhigen Mitgliede der Regie überlaufen wurde, Gehäſſigkeit gegen Kameraden, welche als ehrliebende Männer deſſen Meinung nicht beytreten konnten; Aufhetzungen der Geſellſchaft gegen die Inſpicienten, unter deren Zahl ſich dieſer Unruheſtifter doch ſelbſt befand, Zudringlichkeit zum Monarchen, directe oder indirecte, bewogen endlich Seine Majeſtät, den ſechsundzwanzigſten Hornung dieſes Jahres nachſtehenden allerhöchſten Befehl zu erlaſſen:

Da Seine des Kaiſers Majeſtät den bisher beſtandenen Ausſchuſs gänzlich aufzuheben und zu dieſem Geſchäfte einen einzigen Director aus den Mitgliedern aufzuſtellen, allerhöchſt zu befehlen geruhet haben; durch die Geſellſchaft aber der Herr Brockmann in dieſer Eigenſchaft hierzu erwählet und von Seiner Majeſtät beſtätiget worden iſt; als wird ſolcher jede vom Ausſchuſs vorhin beſorgte Obliegenheiten alleinig zu beſorgen haben, anbey der ſämmtlichen Schauſpieler-Geſellſchaft aufgetragen, alles dasjenige, was ſie vormahls in Dienſtſachen dem Ausſchuſſe geleiſtet, nach ſeiner Anordnung zum Nutzen des Ganzen zu befolgen«.

Wien, den ſechsundzwanzigſten Hornung 1789.

Roſenberg,
Priv. k. k. Oberſte Hoftheatral-Direction.
Johann Thorwart.«

Die Oligarchie im Burgtheater war alſo beſeitigt. Der Kaiſer hatte abermals eine Verfaſſungsänderung an jenem Inſtitute vorgenommen, das einſt ſeine Lieblingsſchöpfung ſchien, ihm aber durch ſo manche bittere Erfahrung verleidet worden ſein mochte. Man erzählt mancherlei von den jene Maſsregel des Monarchen begleitenden Vorgängen. Die ganze Clique der Stephanies ſollte gebrochen, der

[1] »Unter der zehnjährigen Regie des Ausſchuſſes« — ſagt Brockmann in ſeiner »Rechenſchaft, dem Wiener Publicum abgelegt« (1790) — »ſind über 600 Stücke eingeſchickt worden, unter denen höchſtens 50 brauchbar waren; der Ausſchuſs zog ſich alſo durch die Verwerfung der übrigen 550 offenbare Feinde zu, ohne ihren Anhang mit in Rechnung zu ziehen, die ſich's alle zum angelegentlichſten Geſchäfte machten, ſich durch die bitterſten Satyren, worunter nicht ſelten perſönliche Pasquille waren, zu rachen.« — Auch der Dichter des »Rudolf von Habsburg« erließs, als ihm der Ausſchuſs eine Reihe von Fehlern vorwarf, eine »ziemliche grobe« Antwort, aus der man den Zorn erkennt, daſs ſein Stück (anfänglich) nicht angenommen wurde. (»Der Spion in Wien, Berichte von dem, was er im Jänner 1789 ausſpionirt hat.«)

jüngere der Brüder, als Seele der Intrigue, jeder Macht entkleidet, der ältere quiescirt werden. Kaiſer Joſeph ſelbſt legte ihm dies nahe. Aber Stephanie ſenior verſicherte den Monarchen bewegt ſeiner unverminderten Kraft und äuſserſten Beeiferung, Seiner Majeſtät noch länger zu dienen. Miſsmuthig ſoll der Monarch geantwortet haben: »Meinetwegen! Wenn ſich's das Publicum länger gefallen läſst, ich will mir's gefallen laſſen!«(?)[1] Dem Principe, die Hofſchauſpieler durch ihresgleichen dirigiren zu laſſen, war der Kaiſer, wie wir ſehen, treu geblieben. Brockmann, der neue Director, war aus der Truppe ſelbſt, ja auch aus dem aufgelöſten Ausſchuſſe hervorgegangen; ſein Stellvertreter bei zeitweiliger Abweſenheit war der alte J. H. F. Müller, alſo ebenfalls ein Künſtler, der mit der Geſellſchaft innig verwachſen war; zu der Partei der Stephanies waren allerdings Beide nicht zu zählen.

Thatſächlich ſehen wir die Macht dieſer Partei gebrochen; ſie beherrſcht vor Allem nicht mehr das Repertoire, für welches Brockmann zwei neue, fruchtbare Dichter gewonnen hat: Jünger und Kotzebue. Beide ſollen mit der Wiener Bühne in innige Verbindung treten: zunächſt Jünger, den Brockmann als »Theaterdichter« an das Burgtheater feſſelt, wohl in der Hoffnung, dadurch einen Grundſtock brauchbarer, den Hausbedarf deckender Stücke zu ſchaffen. In literariſchen Kreiſen nahm man dieſe Acquiſition mit um ſo gröſserem Bedenken auf, als bald nach dem Antritte der Direction (officiell hieſs es »Regie«) Brockmanns folgende deprimirende »Kundmachung« erlaſſen wurde:

»Da die k. k. oberſte Theatral-Hofdirekzion geſonnen iſt, den vor zwölf Jahren ausgebotenen Preis der dritten Einnahme für ein Originalſchauſpiel gänzlich zurückzunehmen, und andere Quellen eröffnet hat, aus welchen das Publikum ſowohl mit den beſten neuen Originalſtücken, die Deutſchland liefert, als auch mit Bearbeitungen nach fremden Muſtern und guten Uiberſetzungen bedient werden kann; als wird hiemit bekannt gemacht, daſs die Direkzion von nun an keine eingeſchickten Preisſtücke mehr annehmen wird, und diejenigen Herren Verfaſſer, deren Stücke noch unabgefertiget ſind, ſolche gegen Empfangsſchein bei Herrn Brockmann, wohnhaft im Lopreſtiſchen Hauſe, nächſt dem Kärntnerthore, ablangen laſſen können. Wien, den 7. März 1789.«

Indignirt laſen Deutſchlands Dichter dieſe Enunciation der neuen Burgtheater-Direction, und nicht mit Unrecht frug ein Wiener Journal, ob nach dieſer Bekanntmachung, die für die dramatiſche Muſe wenig Aufmunterndes enthalte, vielleicht die Oberſte Theater-Direction geſonnen ſei, gar kein eingeſendetes Manuſcript mehr anzunehmen und zu bezahlen? So war es nun zwar nicht gemeint, aber es konnte ſo gedeutet werden, da man abſolut nicht wuſste, was bezüglich der »neuzueröffnenden Quellen« beabſichtigt ſei. Vielleicht ſollte die Reiſe Brockmanns nach dem Reich, vielleicht die Inſtallirung Jüngers das räthſelhafte »Neue« bedeuten. Daſs die Krönung mit einem Preiſe nicht immer die Güte eines Stückes verbürgte, hatte man allerdings wiederholt erfahren. So war am 14. November 1785 Gotters »Veit von Solingen«, ein vom Ausſchuſſe preisgekröntes Luſtſpiel, in aller Form »ausgepfiffen« worden und eben daraus wird in der Preſſe[2] gefolgert, daſs man bei der Annahme des Stückes mehr auf den Namen Gotter, als auf den Geſchmack des Publicums Rückſicht genommen habe. Jedenfalls war mit der Einführung jener Preiskrönung wenig erreicht worden; es muſste nur ein beſſerer Erſatz für dieſe Bezugsquelle möglichſt guter Repertoireſtücke beſchafft werden.

Brockmann ſelbſt war kein ſogenannter literariſcher Director, und die eigenen Grundſätze über künſtleriſchen und theatraliſchen Geſchmack, welche er nachmals veröffentlicht hat, lauten recht allgemein. »Jedes Stück«, meint er, »die Kritik mag dagegen ſoviel einzuwenden haben, als ſie immer will, iſt theatraliſch gut, ſobald es die Wirkung hervorbringt, die der Verfaſſer ſich zum Augenmerk machte, und jeder Schauſpieler ſpielt gut, wenn er dem Zuſchauer da, wo er ſoll, ein Lächeln oder eine Thräne ablockt . . . Tous les genres sont bons, hors le genre ennuyeux, ſagt Boileau irgendwo. Der Verehrer des rührenden Schauſpieles wird alſo, wenn er billig iſt, nie mit mitleidigem Achſelzucken auf den Liebhaber der komiſchen Muſe herabſehen, wenn ſich dieſer von einer luſtigen Scene oder einem munteren Einfalle ſein Zwerchfell recht herzlich durchſchüttern läſst, ſowie es dieſer jenem gewiſs nicht

[1] Geſchichte der deutſchen Schauſpielkunſt. Von Eduard Devrient. 3. Band. Das Nationaltheater, Seite 126.

[2] »Wiener Kronik, hiſtoriſch-politiſch-philoſophiſch-literariſchen Inhalts.« 1. Band, Wien 1785, bei J. Ph. Wucherer, k. k. priv. Groſshändler.

für übel halten wird, wenn er ihn bei einer rührenden Situation in Thränen ausbrechen ſieht. . . . Alſo die höchſtmögliche Wahrſcheinlichkeit der theatraliſchen Wirkung, verbunden mit einer vollkommenen Kenntnis des Geſchmacks des Publicums, das wäre der Maſsſtab, deſſen ſich der Director bedienen müſſe; aber wie unſicher iſt auch dieſe!« Die jeweilige Stimmung oder Laune des Publicums gilt ſchlieſslich Brockmann für das einzig Entſcheidende: »Gewiſs, nichts ſchwerer in der Welt, als jemand zu einer Zeit amuſiren zu ſollen, zu welcher er gerade nicht amuſabel iſt! Wenn das nicht der Fall wäre, woher käm' es denn ſonſt, daſs Stücke bei der erſten Aufführung durchfielen, die, wenn man ſie einige Zeit liegen lieſs, Lieblingsſtücke eben desſelben Publicums wurden, welches ſie anfänglich verwarf, und umgekehrt?«[1] Charakteriſtiſch für die directorale Gröſse Brockmanns war die traurige Rolle, welche er als Autor des ſogenannten Luſtſpieles »Hattyu Ilona, die Witwe aus Ketskemet«, einer für das Burgtheater unmöglichen Poſſe, ſpielte, die zu einem vollkommenen Theaterſcandal führte. Brockmann muſste ſich feierlich entſchuldigen; er ſei nicht der Verfaſſer, ſondern nur der Überſetzer des Stückes, das Frau Adamberger als Ilona in einer neuen Gattung von Rollen zeigen ſollte; könne ihn aber gar nichts entſchuldigen, ſo bleibe ihm nichts übrig, als »an die Bruſt zu ſchlagen, mea culpa zu rufen und zu ſagen: Ich will's nicht wieder thun, Amen!«

Groſs waren, wie man ſieht, die Geſichtspunkte nicht, von denen der neu eingeſetzte Burgtheater-Director, die erſte »einköpfige« Regierung des Hof-Schauſpieles, geleitet wurde. Immerhin verſtand Brockmann das praktiſche Theater-Bedürfnis, und dieſes Verſtändnis hat dem Burgtheater während ſeiner kurzen Bühnenleitung eine Reihe brauchbarer, für die Caſſa nahrhafter und dauerhafter Repertoireſtücke gewonnen. Johann Friedrich Jünger war, zur beſonderen Freude Schinks, der dem neuen Wiener Hof-Theaterdichter mit überſchwenglicher Begeiſterung huldigte und den dritten Band ſeiner »Dramaturgiſchen Monate« widmete,[2] der literariſche Beirath Brockmanns. Für die geräuſchvolle Protection Schinks dankte er raſch (13. April 1789) durch eine verunglückte Aufführung des von ſeinem Gönner bearbeiteten »Coriolan« Shakeſpeares;[3] er ſelbſt widmete dem Burgtheater ſein neues Luſtſpiel »Die unerwartete Wendung«. Es war, wie alle Jünger'ſchen Luſtſpiele, theatraliſche Dutzendware; der Dichter ſchrieb vor allem auf den ſchauſpieleriſchen Effect, das muſste auch ſein Lobredner Schink zugeſtehen, der an die Aufführung des beſten Jünger'ſchen Luſtſpieles »Die Entführung« eine längere Charakteriſtik des Verfaſſers knüpft. »Die Kunſtrichter behaupten«, bemerkt er dabei aufrichtig, »Jüngers Luſtſpiele ſähen einander ſo ähnlich, ſeine Mädchen- und Alten-Rollen hätten faſt immer eine Phyſiognomie. Das wäre es eben nicht, was ich meinem Freunde zum Vorwurf machen möchte. Aber der Inhalt ſeiner Luſtſpiele hat vielleicht zu ſehr einen Leiſten, von ſeinem ſonſt ſo ſchätzbaren und beneidenswerthen Talente zum Witze macht er vielleicht einen zu ſchwelgeriſchen Gebrauch; der Dialog herrſcht vielleicht zu ſehr in ſeinen Producten. Daher kömmt es, daſs man immer ſchon voraus ein luſtiges Mädchen und einen betrogenen Alten in ſeinen Komödien wittert, daſs Kammerjungfer und Bedienter

[1] Brockmann führt als Exempel »Agnes Bernauerin« an. 1781 hielt das Stück nur zwei Vorſtellungen, 1787 kam es wieder und wurde dreizehnmal bei vollem und beifallsluſtigem Hauſe gegeben.

[2] In der Widmung des Bandes heiſst es: »Die Aufführung Deines Luſtſpieles »Die Entführung«, lieber Jünger, hat mir ſo viel Vergnügen gemacht, daſs ich Dir öffentlich dafür danken muſs. Ich erkenne die alte Jovialität wieder, die mich ſo oft in Deinen Schriften anzog und in Deinem Umgang zu Wien mir ſo manche fröhliche Stunde machte. Auch hat es hier eine brillante Aufnahme gefunden, worüber ich mich freue, als wäre es ein Kind meiner Kraft. Die Vorſtellung desſelben hier würde Dir nichts zu wünſchen übrig laſſen. Beſonders gönnt' ich Dir wohl das Vergnügen, Schrödern und ſeine Frau als Roſenthal und Henriette Sachau zu ſehen. Das iſt ein Leben und ein Feuer in den beiden Leutchen und ihre Laune ſo unverſiegbar, wie die Deinige«. Johann Friedrich Jünger war am 15. Februar 1759 zu Leipzig geboren; zuerſt Handelsbefliſſener, ſtudirte dann die Rechte und widmete ſich, nachdem ſein erſter Roman »Huldreich Wurmſamen von Wurmfeld« Glück gemacht hatte, ganz der Literatur. Als er nach Wien kam, waren bereits ſeine komiſchen Romane »Der kleine Cäſar« und »Vater Jacobs Launen« ſowie fünf Bände ſeiner Luſtſpiele erſchienen.

[3] Coriolan — Brockmann, Cominius — Stephanie d. Ä., Menenius — Müller Vater, Sicinius — Schütz, Brutus — Dauer, Lartius — Jauz, vier römiſche Bürger — Jacquet, Rettich, Saal, Weidmann; Aufidius — Lange, Flavius — Müller Sohn, Vitellius — Diſtler, Bote — Arnold, Sclave — Kopfmuller, Vetuſia — Mad. Noufeul, Virgilia — Mlle Dorn. In ſeinem Rechenſchaftsbericht ſagt Brockmann: »Das Sujet dieſes Stückes iſt gewiſs theatraliſch, der Verfaſſer, ein ſchon ſeit Jahren bekannter und beliebter Dichter und Dramaturg. Gründe genug für mich, dieſes Trauerſpiel auf die Bühne zu bringen. Aber der Erfolg entſprach meiner Erwartung nicht.«

hie und da zu fehr über ihre Sphäre fchwatzen, mancher Einfall gegen den feineren Hauptton feines Werkes zu grell und hart abfticht. Herr Jünger ift dem Theater, für das er fchreibt, allzu getreu; das heifst, er dichtet zu fehr für feine Schaufpieler, für die Rollen, die bei ihm am beften befetzt werden können . . . « Diefes Lob aus Freundesmund charakterifirt trotz aller Milde den neuen Wiener Hoftheaterdichter hinreichend; auch von ihm war eine Beeinfluffung der Theaterleitung im grofsen Style, von erhabeneren Gefichtspunkten nicht zu erwarten. Das Repertoire behält feine Phyfiognomie. Seinen literarifchen Schmuck bilden Shakefpeare, der mit »Hamlet«, »Lear« (Brockmann in der Titelrolle), »Romeo und Julie«, »Imogen« am häufigften erfcheint, und Leffing; Schillers »Fiesco« finden wir 1789 noch auffallend oft (zum Beifpiel 26. März und 2. April). Iffland, Brandes, Schröder (am 30. Auguft erfcheint »Des Ringes zweiter Theil«) gehören zum ehernen Beftande des Spielplanes; Bretzner, der Dichter der »Entführung aus dem Serail«, bringt mit feinem Luftfpiel »Das Räufchchen« dem Repertoire eines der beliebteften Stücke zu,[1] und dann erobert Auguft von Kotzebue mit »Menfchenhafs und Reue« rafch und fiegreich auch das Wiener Theater.

Schröder, ja Iffland traten neben diefem Rivalen in den Hintergrund. Auguft von Kotzebue war bald der Liebling der weiten deutfchen Theaterwelt. Am 3. Mai 1761 geboren, hatte er früh das Rechtsftudium abfolvirt und fich als Advocat in Weimar niedergelaffen; bald aber trieb ihn feine ftarke literarifche Begabung und feine Leidenfchaft für das Theater aus dem engen Wirkungskreife; als Secretär des hohen Officiers, dem die Leitung des kaiferlichen ruffifchen Hoftheaters übertragen war, überfiedelte er nach Petersburg und entfaltete nun eine beifpiellos fruchtbare Thätigkeit für den Tagesbedarf des deutfchen Theaters, welche feinen Namen mehr noch als feine Romane in Aller Mund brachte. Die Erftaufführung feines »rührenden« Ehebruchftückes »Menfchenhafs und Reue« bedeutete einen im Burgtheater kaum noch dagewefenen Erfolg.[2] Brockmann fagt in feinem Directionsbericht nur folgende knappe Worte darüber: »Der lärmende Beifall, den diefes Stück erhalten hat, ift zu bekannt, als dafs es nöthig wäre, ein Wort darüber zu fagen.« Kotzebue überrumpelte fein Publicum. Mit keckem Griffe wählte er feine Stoffe, mit einem feltenen Inftinct für das Bühnenwirkfame gruppirte er fie, wufste die Situationen zu beleben und über alle Unwahrfcheinlichkeiten durch rechtzeitig aufgefetzte Lichter, durch die Gewandtheit und Lebendigkeit der Sprache und die ftete, klug berechnete Steigerung des Effects hinwegzutäufchen. Er wufste ebenfo zielbewufst zu rühren, als zu erheitern. So erhielt er fich, obwohl fein eigenes Charakterbild gar bald mit feinen tiefen Schatten fichtbar ward, andauernd im Mittelpunkt des Spielplans aller Bühnen feiner Zeit. Dem Burgtheater, das bei feiner Exclufivität nach

[1] Über diefes feinerzeit das Repertoire beherrfchende Luftfpiel fchreiben die »Ephemeriden« Band 2, Seite 269: »Ohne Vorlefungen über den Plautus und Terenz gehört zu haben, ohne aus dem Original die Regeln des Ariftoteles profeffionsmäfsig zu ftudiren, oder mit andern Worten, ohne ein wirklicher Gelehrter zu feyn, giebt Herr Bretzner mit feinen trefflichen Fähigkeiten zum komifchen Schriftfteller unfern Bühnen ein gutes Stück nach dem andern, das überall beliebt ift und gern gefehen wird. Er beobachtet treu und wahr die Thorheiten und Sitten feiner Zeitgenoffen und Mitbürger, und weifs fie mit fatyrifcher Laune auf der Bühne zu rügen, ohne dabei im geringften — wie wohl andere thun! — durch Darftellung irgend eines bekannten lächerlichen Individuums fein Schaufpiel zum Pasquille zu erniedrigen. Das »Räufchchen« ift abermals ein Stück, das allen Theatern willkommen fein wird, es ift mit Witz und kleinen launichten Anfpielungen wie durchwebt, und eben dabei mufs man das Genie des Verfaffers loben, das faft ohne zu ermüden, immer neue Einfälle hervorbringt und neue kontrastirende Situationen veranlafst. Doch ift auf der anderen Seite nicht zu leugnen, dafs der Witz in diefem Stücke mitunter herzlich matt und fade wird, dafs man's merkt, wie, blos um Witz glänzen zu laffen, die Auftritte gedehnt und langweilig werden, und des unnützen Gefchwätzes gewaltig viel ift. Ebenfowenig ift der Dialog immer zu loben; bald beleidigen niedrige Ausdrücke und Zweideutigkeiten à la Grécourt den delikatern; bald hört man ächt Siegwartifche empfindfame Stofsfeufzer, bald endlich kaufmännifche Redensarten, die vollends im Munde eines Mädchens fehr fonderbar klingen. Doch ich tadle fchon zu viel, da »das Räufchchen« mir und faft allen Zufchauern fehr gefallen hat, und im Ganzen eines der artigften neuen Luftfpiele zu nennen ift . . . . Ein guter, aber in feinen Entfchlüffen gar hartnäckiger alter Kaufmann, der aber, fobald ihn der Wein begeiftert, lauter Güte ift, und alles, worum man ihn bittet, bewilliget, gibt Anlafs zum Titel des Stückes, und folglich follte das Räufchchen, das er fich fo oft antrinkt, eigentlich den Knoten fchürzen und auflöfen, weil alle Verwandten darauf paffen, um ihm in folch einer Stunde ihre Angelegenheiten vorzutragen. Faft der ganze dritte Akt geht damit hin, man fieht den alten Bufch zechend auf der Bühne, und faft jede Perfon des Stückes . . tritt nach und nach in ihren Gefchäften vor ihm auf etc.«

[2] Befetzung der Erftaufführung (14. November 1789): von Winterfee — Müller Vater, v. d. Horft — Brockmann, Bittermann — Weidmann, Peter — Schütz, Unbekannter — Lange, Franz — Stephanie d. J., Greis — Stephanie d. Ä., Wilhelm — Müller Louis, Amalie — Lange Nanette, Gräfin — Mad. Noufeul, Eulalia — Stephanie, Lotte — Stierle.

fo verfchiedenen Richtungen gerade diefen elaftifchen, mit allen Verhältniffen rechnenden Dichter brauchen konnte, wurde er fo wertvoll, dafs man ihn fchliefslich völlig zu gewinnen trachtete und — wie wir fehen werden — thatfächlich für eine fefte Stellung in der Bühnenleitung gewann.

Kotzebues »Menfchenhafs und Reue« bezeichnete den letzten Erfolg des Jofephinifchen Burgtheaters. Der Monarch hat fich kaum mehr daran erfreut. Schon im April 1789 wurde der Gefundheitszuftand Jofephs II. fo bedenklich, dafs am 16. April die Theater gefchloffen wurden und der Kaifer mit den heiligen Sterbefacramenten verfehen werden mufste. Als nach drei Tagen eine entfchiedene Befferung eintrat, öffnete am 19. auch das Burgtheater wieder feine Pforte; ja das Haus erlebte fogar noch in demfelben Jahre einige jener feftlich-frohen Abende, welche das Schaufpielhaus an der Burg in inniger Berührung mit der Gefchichte Wiens und Öfterreichs zeigen. Die Siege der Feldherren Jofias Prinzen zu Sachfen-Coburg-Saalfeld und Gideon Baron Laudon brachten Feftesjubel auch in das Hoftheater. Die gröfsten Freudentage waren der 12. und 14. October, da man die Einnahme von Belgrad und die Niederlage des Seraskiers Kara Muftapha durch Hohenlohe feierte. Im Burgtheater war am 14. auf allerhöchften Befehl freier Eintritt, ebenfo in allen »Seitenfpectakeln« und der Thierhetze. Ganz Wien illuminirte.

Um fo trauriger begann das Jahr 1790. Der Kaifer wurde abermals fchwächer und kränker; am 13. Februar empfing er öffentlich die Sacramente, und alle »Ergötzlichkeiten«, daher auch die Theatervorftellungen, wurden von diefem Tage ab unterbrochen. Am 20. Februar fchlofs Kaifer Jofeph II. für immer die Augen.

Die Pforten des Nationalhoftheaters nächft der Kaiferburg waren durch die Hof- und Landestrauer gefperrt; aber es bedurfte keiner äufserlichen Mafsregel, keines formellen Trauergebots, um allen Mitgliedern diefer Bühne klar zu machen, welch aufserordentlichen Verluft fie erlitten, wie tiefe Urfache fie hatten, über den Hingang des Kaifers, der ihr Inftitut gefchaffen, ihre künftlerifche und fociale Stellung begründet hatte, zu trauern. Nie noch hatte ein Monarch den künftlerifchen, moralifchen und politifchen Wert des Theaters fo hoch geftellt, als diefer; nie hatte ein Fürft für eine Bühne, welche nicht höfifchen Opern- und Ballet-Prunk pflegte, gröfsere Opfer gebracht, als diefer römifche Kaifer. Er hatte, wie Lange klagend ausruft, die Kunft als »Nationalfache« betrachtet, die Sorge für fie keiner anderen Regentenforge, keinem Zweige der Staatsverwaltung hintangefetzt.

»Eine Ehre, welche noch kein Monarch der Welt der Bühne erzeigt!« ruft ein Nekrologift des Kaifers im Gothaifchen Theaterkalender pro 1790. »Sie ward der Canal der Liebe des Fürften auf die Herzen feiner Unterthanen. Um feine nützlichen Abfichten zu erreichen, fchien es ihm nothwendig, vor Allem dem deutfchen Schaufpiel eine Würde zu geben, deren es vorher nicht einmal in der Hauptftadt genoffen. Er machte das deutfche Schaufpiel zum Hauptfchaufpiel der Nation, indem er es zu Wien feiner Perfon näherzog; er verfchrieb Schaufpieler von gutem Ton, zerrifs die ftrengen Bande der Cenfur und befreite es von dem Vorurtheile des Ärgerniffes, indem er auch zur Faftenzeit fpielen liefs. Dies that er in der Hauptftadt. In den Hauptftädten der übrigen Provinzen liefs er Schaufpielhäufer bauen, entweder auf eigene Koften oder indem er ihren Erbauern wefentliche Vortheile zufliefsen liefs; diefen Häufern fchenkte er meift die Freiheit, Redouten zu geben, Cafinos zu halten u. A., auch haben fie fich eines gewiffen jährlichen Zufchuffes rühmen können. Diefe Schaufpielhäufer alle fowohl als deren Unternehmer find von den Abgaben der Unterthanen befreit worden und arbeiten zur Faftenzeit fort wie in der Hauptftadt Deutfchlands (Wien). Der Kaifer ermunterte Dichter, welche für das Schaufpiel in Wien arbeiteten, durch Prämien. Jofeph II. war viel zu liebreich gefinnt, als dafs er den Gefchmack der Hauptftadt zum Gefchmack der Provinzen hätte ftempeln wollen; er überliefs es ihnen, unter gehöriger Einfchränkung, ihre Dichter zu wählen und deren Stücke nach eigenen Gefühlen und Bedürfniffen vorzuftellen. Die Schaufpielhäufer zu Prag, Brünn, Klagenfurt, Innsbruck, Laibach und Linz können fich fchon grofser Wohlthaten rühmen, weit gröfserer allerdings jenes von Ofen. Dort ift auf Koften des Monarchen ein herrliches Gebäude aufgeführt, mit Freiheit der Bälle und Cafinen. . . . . . In Lemberg ift ein eigenes Schaufpielhaus erbaut worden; der Erbauer Bulla hat nicht blofs namhafte Begünftigungen genoffen, fondern auch während des Krieges von Jofeph II. jährlich 2000 fl. Zufchufs zur ficheren Erhaltung der Gefellfchaft. Hermannftadt genofs den Vorzug eines fchönen Gebäudes und der Kaifer hat es fich bis zur Beendigung des Krieges vorbehalten, ihm die gewünfchte Dauer zu verfchaffen. Die Zahl der befonderen Wohlthaten des Monarchen gegen einzelne Glieder des deutfchen Schaufpieles ift ebenfo ausgebreitet und würde noch gröfser fein, wenn er nicht, wie beinahe jeder grofse Herr, gar fo oft mifsbraucht worden wäre. Welch' erquickende Ausficht für das deutfche Schaufpiel, welch' glänzende Hoffnungen für die deutfche Sprache und Sitte, wenn Kaifer Jofeph II. noch zehn Jahre ohne Türkenkrieg hätte leben können! Zu allen feinen Titeln hätten alle Nationen ihm den angenehmften, den ihm eigenften frohlockend zufügen müffen: Der Allerdeutfchefte!«

Es waren — abgefehen von aller Überfchwenglichkeit des Ausdruckes — aufserordentliche Verdienfte, welche fich Kaifer Jofeph II. um die deutfche Bühne in Wien und Öfterreich erworben hatte. Er erkannte in ihr jenes ftarke Mittel der Volkserziehung, jenes kräftige Werkzeug zur Formung und

Veredlung des Gefchmacks und der Sitte, aber auch der Gefinnung des Volkes, welches der Staat nur zu oft ungenützt läfst oder aus der Hand gibt; er erkannte endlich in der Bühne das mächtigfte Mittel zur culturellen Erhebung der Nation und einen mafsgebenden Factor für feinen allerdings mifsglückten Verfuch im fprachlichen Sinne affimilirend und centralifirend zu wirken. Er war es, der die einftige Afchenbrödelftellung des deutfchen Schaufpiels neben dem fogenannten »fremden Spectakel«, der franzöfifchen Comédie und der italienifchen Oper, zur herrfchenden Pofition in Wien umgewandelt hatte; feinem Sinne hätte es aber auch entfprochen, in dem Wiener »Nationalhoftheater«, feiner eigenften Schöpfung, einen Centralpunkt für die centralifirende Miffion des deutfchen Theaters in den Habsburg'fchen Landen überhaupt zu fchaffen, von jenem Centrum aus deutfche Theater-Expofituren als Miffionsftationen für die Erhaltung oder Ausbreitung der deutfchen Sprache, Cultur und Literatur in allen wichtigeren Städten des gefammten Habsburg'fchen Ländergebietes zu gründen. Und thatfächlich reichte das Geltungsgebiet der deutfchen Schaufpielkunft auf öfterreichifch-ungarifchem Boden kaum jemals weiter als in Jofephinifcher Zeit. Prag und das ganze Böhmen war (von wenigen Nebentheatern abgefehen) faft ganz, Mähren vollkommen, Ungarn in feinen wichtigften Punkten deutfches Kunftgebiet; Kroatien und Slavonien gehörten demfelben Geltungsbereiche des deutfchen Theaters an; Laibach war unbeftritten deutfche Theaterftadt, in dem neugewonnenen Galizien übernahm die deutfche Bühne zu Lemberg eine wichtige germanifirende oder auftriacifirende Miffion; in der Bukowina ward ihr diefelbe Miffion zutheil. Die deutfchen Schaufpieler hatten Urfache, diefem Kaifer zu danken, er hatte fie in der That zu wichtigen Mitarbeitern in der Durchführung feiner Ideen erkoren, und fchmerzlich genug mufste es ihn berühren, in dem kleinlichen, durch egoiftifche Privatpolitik beeinflufsten Theatergetriebe fo viele feiner Abfichten und Pläne fcheitern zu fehen.

Die näheren Beziehungen Jofephs II. zum Burgtheater, den unmittelbaren Einflufs, den er auf die Perfonalbewegung und den Spielplan diefer Bühne nahm, die unzählbaren Beweife von Nachficht und Gnade gegenüber den Mitgliedern des Nationalhoftheaters find fchon gefchildert worden. Der Kaifer pflegte jene Beziehungen emfig und verfäumte nichts, den Charakter des Haufes als National- und Hoftheater zu betonen. Wir wiffen, wie treu er trotz herber Enttäufchungen zu »feinem Theater« hielt. Und »fein« war es ja nicht blofs, weil er es mit kaiferlicher Munificenz ftützte und entfaltete, fondern auch, weil er bei allen demokratifchen Allüren der Theaterverfaffung feine eigenen künftlerifch-literarifchen Anfichten und Tendenzen in diefer Bühne und durch diefelbe zu verwirklichen fuchte. Dafs dies mitunter ganz energifch und mit Ausfchliefsung weiter literarifcher Schaffensgebiete gefchah, wiffen wir ebenfalls. Auch das rein perfönliche Moment in den Beziehungen des Burgtheaters zum Hofe und die Pflege der Tradition, des »Familienfinnes« im Burgtheater hatte in der Jofephinifchen Ära die liebenswürdigfte Beachtung gefunden. Die »Nationalhoffchaufpieler« wurden noch in den letzten Lebensjahren des Kaifers wiederholt in die kaiferlichen Luftfchlöffer zu Separatvorftellungen befchieden und den berühmteften »wälfchen« Sängern gleichgehalten, denen ja der Monarch auch die deutfchen »Singfpieler« ebenbürtig zu machen ftrebte.[1] In überwältigender Weife bezeugte der Kaifer, aber auch das Wiener Publicum feine Schätzung echter Künftler, als im Februar 1788 die Seniorin des Nationalhoftheaters, die greife Weidnerin, ihr 40jähriges Künftlerjubiläum feierte. Die »Wiener Zeitung« berichtet in ihrer Beilage Nr. 11 vom Jahre 1788 mit einer ungewöhnlichen Ausführlichkeit über diefes Ereignifs:

[1] Im Mai 1786 wurden während des Aufenthaltes des Kaifers in Laxenburg dort abwechfelnd deutfche Schaufpiele und italienifche Opern gegeben; auch führten die »Hofoperiften« das deutfche (Gluck'fche) Singfpiel »Die Pilgrime von Mekka« auf. In Schönbrunn war bekanntlich »an einem Ende der Orangerie von Bäumen ein künftliches Theater« hergerichtet, wo z. B. am 6. Februar 1785 der 2. Act von »Emilia Galotti« mit Schröder, Brockmann, Müller, Schütz, den Damen Jaquet und Sacco aufgeführt wurde; am anderen Ende der Orangerie wurde fodann in einem anderen improvifirten Theater die italienifche Oper »Il finto amante« gegeben und hierauf »auf der anderen Seite« mit einer Scene aus dem Luftfpiele »Der feltene Freier« die Unterhaltung des Tages gefchloffen.

»Heute haben wir eine Anzeige zu machen, die wahrfcheinlicherweife nicht gleichgültig von Schaufpielfreunden aufgenommen werden wird; es betrifft einen der feltenften Theatervorfälle. Madame Weidnerin, gegenwärtig die ältefte, verdienftvolle Hauptaktrize des k. k. Nationalhoftheaters, ift nun volle 40 Jahre hier angeftellt. Schon im Jahre 1748 wurde fie als damalige Mdlle. Lorenzin für die erften jungen Rollen zum Wienertheater aus Sachfen verfchrieben. Sie hat das auszeichnende Glück erlebt, in diefer langen Zeit faft alle Charaktere des jüngern, mittlern und höhern Alters, im tragifchen und komifchen mit Beyfall durchzufpielen. Der Eingebohrne und der Fremde haben ihre feltenen Talente, ihren Künftlerwerth nach Verdienft bewundert. Unfer huldreicher Monarch, gewohnt, überall Kunft zu fchätzen und zu lohnen, begnadiget fie beim Ausgange ihres 40. Dienftjahres mit einer freyen Einnahme, wozu fie Leffings Meifterwerk »Emilia Galotti« fich ausgewählet hat, welche Donnerftag, als den 7. Februar, im k. k. Nationalhoftheater gegeben werden foll. Weich eine befondere anfehnliche Verfammlung würde diefen Abend im Schauplatz erfcheinen, wenn von der fo zahlreichen Menge aus verfchiedenen Ständen und Altern, denen unfere feelenvolle Künftlerin ergötzende Thränen und heilfames Lachen abgelocket hat, auch nur einzelne Glieder fie durch ihre Gegenwart für die vergangene Zeit belohnen, und noch für die Zukunft aufzumuntern geneigt feyn möchten!«

Die Ehrungen der würdigen Veteranin, welcher auch Leffing einft feine Huldigungen dargebracht hatte, erfolgten auf unmittelbaren Befehl des Monarchen. Als ihm die Infpicienten am 2. Februar das Jubiläum ankündigten, erklärte Jofeph II. rafch: »Bravo, die müffen wir belohnen! Sagen Sie ihr, fie foll fich ein Stück und den Tag felbft wählen, an welchem fie ihr Theaterjubiläum feiern will. Die Direction würde ihr die ganze Einnahme überlaffen. Sie hat noch mehr als das verdient!« Thränen entftrömten dem Auge der Greifin, als fie die Collegen mit der Mittheilung der ihr gewährten Gnade überrafchten. »O Gott«, rief fie, »wie gut, wie gnädig ift unfer Herr!« Bei der Jubiläumsvorftellung, welche das Theater in allen Räumen gefüllt hatte, war der Kaifer vom Anfange bis zum Ende anwefend und fandte der Jubilarin, deren Benefiz-Einnahme 579 fl. 56 kr. betrug,[1] noch »zwanzig ganze Souverains d'or, fowie die grofse goldene Ehrenmedaille« auf die Bühne: es war die erfte Auszeichnung diefer Art, welche einer Künftlerin Wiens zutheil geworden war.

Man weifs, wie beforgt der Monarch war, um jedes pecuniäre Opfer, jede finanzielle Schädigung den Künftlern feiner Bühne fernzuhalten. Jede Ausnahmsleiftung wurde prompt belohnt und ausgeholfen, wo dies nur immer Noth that. Als im Auguft 1788 einem grofsen Theile der Operngefellfchaft gekündigt wurde, fprach der Kaifer dem Schaufpieler Lange, deffen Gattin (geb. Weber) von derfelben Mafsregel betroffen war, 900 fl. Jahreszulage zu. Reifegelder, Honorare für Compofitionen, Leiftungen »über feine Schuldigkeit« werden immer zahlreicher in den Theaterrechnungen. Der Kaifer forgt für das leibliche Wohl feiner Schaufpieler in jeder Weife. Anftatt der bisherigen »Faftenferien« weift er ihnen eine Erholungszeit von fechs Wochen in einer milderen, das Reifen begünftigenden Jahreszeit an; 1787 dürfen fie zum erftenmale den ganzen Juli und die erfte Augufthälfte als Ferialzeit benützen.

Einen immerwährenden Beweis für feine Hochfchätzung der darftellenden Kunft und der künftlerifchen Tradition aber bot der Kaifer durch die Begründung der Schaufpieler-Galerie des Burgtheaters.[2] Sie follte in den Gemächern, welche aus der Hofburg zur Hofloge führten, aufgerichtet werden, alfo auch räumlich die innige Verbindung zwifchen Burg und Burgtheater fymbolifiren. Der Kaifer wollte, dafs jeder Schaufpieler, der fich in feinen Rollen befonders ausgezeichnet und den einftimmigen Beifall des Publicums erworben habe, vom kaiferlichen Kammermaler Hickel gemalt, fein Porträt aber auf jener bevorzugten Stätte zum bleibenden Gedächtnis angebracht werde. Aufser den verewigten deutfchen Schaufpielern Prehaufer und Weiskern, welche in ihrer Art Meifter gewefen waren und ein ehrenvolles Andenken verdienten, wurden zunächft Steigentefch, der zu früh dahin-

[1] Der Weidnerin als ein Gratiale wegen 40jähriger Dienftleiftung beim k. k. National-Theater auf Allerhöchfte Anfchaffung ihre überlaffene Einnahme vom 7. Februar 1788 — 579 fl. 56 kr.

[2] Die bildende Kunft wandte eben in den Jofephinifchen Tagen überhaupt dem Theater erhöhte Aufmerkfamkeit zu. In den 1779 erfchienenen »Kurzgefafsten Nachrichten von den bekannteften deutfchen Nationalbühnen überhaupt und von dem k. k. Nationaltheater zu Wien und der damit verbundenen Operette insbefondere« kündigt die Firma Artaria & Co. ihre Abficht an, nach dem Beifpiele der Engländer und Franzofen »die Hauptfituationen der hier aufgeführten Stücke in Kupfer ftechen zu laffen«. Den Anfang macht fie mit den (in diefem Werke mitgetheilten) Scenen des Singfpieles »Die Bergknappen« (vier Platten Grofs-Quart, von C. Schütz nach der Natur gezeichnet, die meiften auch von ihm geftochen). »Auswärtigen Theatraldirectionen«, heifst es in der Ankündigung, »wie auch anderen Liebhabern werden die Abdrücke um fo willkommener fein, da fie darin die Verzierung bei jeder Veränderung der Bühne und das Coftüme auf das Deutlichfte bezeichnet finden. Es kömmt uns nicht zu, von der Niedlichkeit diefer kleinen Arbeiten vorläufig zu urtheilen, doch wagen wir es zu fagen, dafs fie die bekannten kleinen Cartons des Parifer lyrifchen Theaters an Richtigkeit der Decorationen artigen Stellungen und Ausdrücken weit übertreffen werden.« Die Firma eröffnet eine Subfcription auf die Abdrücke, welche zufammen 1 fl. 20 kr. koften follten.

gegangene »Chevalier«-Spieler, die alte Weidnerin, Weidmann, Brockmann, Lang(e) und Mad. Adamberger dieſer Ehre gewürdigt.[1] Dann kamen Müller Vater, Kathi Jaquet (als Ariadne mit Spitzleib und gepudertem Haar), Mad. Nouſeul als Eliſabeth (Richard III.), Mad. Sacco als Medea und Mad. Stephanie als »indianiſche Witwe« hinzu. » . . . . Hier ſinnt Sacco als Medea Rache,« — ſo ſchwärmt Lange in ſeiner Autobiographie von jener bedeutſamen Künſtler-Ehrung — »erregt die Weidner als Eliſabeth in Eſſex Ehrfurcht, dräut die göttliche Nouſeul dem Böſewicht Richard, liegt Catharine Jaquet hülflos als Ariadne am Felſen, enthüllt Mad. Stephanie in der »Indianiſchen Witwe« ihre reizende Geſtalt, ſieht die Stierle (als Francisca) ſchalkhaft hervor und die einzige Adamberger zeigt mit ihrem Eierkorbe im »Juriſten und Bauer« uns ländliche Unſchuld. Von Männern hebt ſich Brockmann als Montalban heroiſch hervor, Lange ſieht als Hamlet ſtarr und ängſtlich trauernd nach dem Geiſte des Vaters. Weidmann als komiſcher Bedienter im »Kobold« erheitert nach dem Anblick ſo vieler ernſterer Geſtalten. . . .«

Die Bildergalerie des Burgtheaters iſt nicht untergegangen; ſie iſt gemehrt worden durch manch koſtbares Bildnis würdiger Nachfolger jener Joſephiniſchen Burgtheater-Familie. Aus dem ehrwürdigen alten Hauſe iſt ſie in das prunkvolle neue übertragen worden, und dort, umgeben von einer 1786 ungeahnten Pracht und Herrlichkeit, gemahnen die Künſtler-Bilder an jene Jugendzeit des Burgtheaters, an die glänzenden Künſtler-Generationen, von welchen die Geſchichte des Hauſes erzählt, an die mächtige Entfaltung des Burgtheaters. Sie erzählen zugleich von der väterlichen Fürſorge Joſephs II. für dieſes Kunſtinſtitut; es war ja in ſeiner ſelbſtändigen künſtleriſchen Geſtaltung, in ſeiner Bedeutung als deutſche Schaubühne die eigentliche bleibende Schöpfung dieſes Monarchen.

[1] Die »Wiener Zeitung« meldet in Nr. 84 vom 21. Oftober 1786: »Am 18. Oftober ſind in dem K. K. Nazionaltheater in den für die Bildniſſe verdienter Schauſpieler gewidmeten Zimmer fünf neue Knieſtücke hieſiger Schauſpieler, in einer ſelbſt gewählten Lieblingsrolle gemalt, aufgeſtellt worden, nähmlich Madame Weidner als Königin Eliſabeth im Eſſex, Madame Adamberger als Bauernmädchen im Juriſten und Bauer, Herr Weidmann als Johann im Kobold, Herr Lang als Hamlet und Herr Brockmann als Montalban in Lanaſſa. Der geſchickte Pinſel des Herrn Kammermalers Hikel hat auch hier durch eine leichte uud regelmäſſige Zeichnung, ein angemeſſenes Colorit und eine treffende Darſtellung ſich ausgezeichnet. Des Kaiſers Majeſtät haben darüber Ihren Beyfall zu bezeigen und weitere Beſtellungen bey Herrn Hikel zu machen geruht.«





VI. DAS NACHJOSEPHINISCHE BURGTHEATER.

1. PETER VON BRAUNS ERSTE DIRECTIONSJAHRE (1790—1797).



LS die Hofbühne nach dem Tode ihres groſsen Schöpfers am 12. April 1790 ihre Thore wieder öffnete, ſtand Öſterreich unter dem Zeichen der ſchwärzeſten Reaction. Der »Joſephinismus« wurde mit angſtvollen Blicken auf die Freiheitsbewegung in Frankreich als aufrühreriſch gebrandmarkt, was vom Auslande kam, galt von vorneherein als verdächtig, jede freiere Äuſserung unterlag als »jacobiniſch« der rückſichtsloſeſten Ahndung, das Denunciantenthum blühte und untergrub den geſelligen Verkehr. In dem Jahrzehnte, das die Kräfte Schillers, Goethes und Kants zur vollen Reife brachte, wurde die Verbindung zwiſchen Öſterreich und Deutſchland gewaltſam durchſchnitten, die edleren Geiſter Wiens ſeufzten knirſchend unter einem Drucke, den ſie nicht zu brechen vermochten.

Unter dieſen furchtbaren Verhältniſſen, welche die zunehmenden Geldentwertungen und die aufeinander folgenden militäriſchen Aufgebote ins Unerträgliche verſchärften, erſchien der Schriftſteller vor Allem als eine anrüchige Perſönlichkeit. »Freigeiſt«, »Schwärmer« ſind abfällige Bezeichnungen, welche eine elende, von ſerviler Heuchelei erfüllte Preſſe jedem unabhängigen Denker an den Kopf ſchleudert, voran die der niedrigſten Spionage dienende »Wiener Zeitſchrift« des berüchtigten Leopold Alois Hofmann, der Alxinger ſeine »Öſterreichiſche Monatsſchrift« als Organ gemäſsigter Aufklärung entgegenſtellte. »Der verächtlichſte aller deutſchen Schriftſteller mit der verächtlichſten aller deutſchen Zeitſchriften . . . Jedermann verſteht, daſs hier nur von Hofmann und ſeiner »Wiener Zeitſchrift« die Rede ſein konnte«, darf Alxinger mit Recht ausrufen. Und in einem Briefe an Nicolai klagt dieſer treue Altöſterreicher: »Unſere Miniſter ſind der Aufklärung vom Herzen gram. Sie möchten gerne ſo regieren, wie vor 100 Jahren Mode war; ſchelten alles Jacobiner, was die alte Mode miſsbilligt. Preſsfreiheit und Publicität ſind höchſt verhaſst, und wer ihnen je ein Wort geredet hat, der iſt ſicher, nie befördert zu werden.«

Unter diefen Zeichen konnte eine Bühne, die kaum erft begonnen hatte, eine bedeutende Rolle zu fpielen, nicht auf Weiterentwickelung hoffen. Sein Nationaltheater war Kaifer Jofephs Luft gewefen; es ward die Laft feiner Nachfolger, die bald fuchten, diefelbe von fich abzuwälzen. Hatte man bisher fchon die Literatur zu Gunften des Darftellers vernachläffigt, fo entwickelte fich nun ein reines Schaufpielertheater, und auch das nicht in künftlerifch fördernder Weife. Zunächft fcheint allerdings Leopold II. dem Theater feines Vorgängers gnädig gefinnt. Dem Fürften Rofenberg folgte am 4. März 1791 Johann Wenzel Graf von Ugarte als Hoftheatral-Director. Unter ihm erflofs die bedeutfame Verfügung (am 12. November 1791), dafs die deutfchen Hoffchaufpieler »nach dem für k. k. Beamte und Diener beftehenden Normale für penfionsfähig« erklärt wurden.[1] Eine Deputation der Schaufpieler, geführt von der Seniorin Mme. Weidner, durfte ihren Dank dem Monarchen perfönlich darbringen. Wohl mochten fich frohe Hoffnungen an die finanzielle Sicherftellung, wie an die huldvolle Antwort des Kaifers knüpfen, mit Jubel konnte man es begrüfsen, dafs die Kaiferin, wie die »Annalen des Theaters« melden, »wider Erwarten« die italienifche Oper mied, um feit einer Vorftellung der »Jäger«, die ihr befonders gefallen hatte, täglich das deutfche Schaufpiel zu befuchen — Kaifer Leopold ftarb am 1. März 1792, feine Gemahlin folgte ihm bald nach, die Trauer verurfachte eine zweimalige längere Schliefsung der Hofbühne.

Der neue Kaifer Franz II. war ein Mann von grofsem Ordnungsfinne, perfönlich beliebt durch fein patriarchalifches Wefen, aber ohne ausgefprochene theatralifche Intereffen. Eine feiner erften, das Hoftheater betreffenden Verfügungen war, dafs er für die Abwefenheit des Grafen Ugarte den Grafen Ferdinand von Kuefftein zum Vicedirector ernannte, einen Mann, den Alxinger als eine durch und durch edle und aufgeklärte Perfönlichkeit bezeichnete, die gewifs fo viel gut machen werde als möglich, während Ugarte fich nur durch feine Unthätigkeit ausgezeichnet habe. In Gegenwart des neuen Chefs wurden dem Theaterperfonale Gefetze vorgelefen, welche die allgemeinen Befürchtungen, die man von der neuen Geftaltung der Verhältniffe hegte, beftätigten. Wohl dienten ihnen die älteren Vorfchriften vom Jahre 1779 zur Grundlage, aber fie waren nach Müllers Verficherung »theils verfchärft, theils durch eingefchobene Abänderungen fehr bedrückend und phyfifch unerfüllbar«. Eine Reihe von Mitgliedern verweigerte die Unterfchrift, eine Deputation fprach fogar am 17. April mit der Bitte um Rücknahme beim Kaifer vor. Eine anonyme Brochure[2] tadelt die »Empörer«, welche fich nicht fo fehr gegen die feit Jahren beftehenden und nun wieder erneuten Vorfchriften, als gegen die »Gefetze als Gefetze« überhaupt wenden, weil fie keiner Leitung fich fügen wollen. Die bekrittelte Härte der Strafen habe bei der Milde der Direction nie jemand zu fühlen bekommen, und die Mafsnahmen, Ruhe und Anftand, befonders in den Theaterlogen, zu erhalten, in denen man fich nur zu oft Unanftändigkeiten erlaubt habe, fowie die Strenge gegen die »Malades imaginaires« feien wohl berechtigt. Der Kaifer hatte für die Bühne eine Art paffiven Wohlwollens, das aber durch die grofsen Ausgaben, mit denen er die Hoftheater belaftet fah, fehr eingefchränkt wurde. Das Deficit hatte 1790 20.000 fl. betragen, im folgenden Jahre war es fchon auf 80.000 fl. geftiegen, ein Sprung, den das Neuengagement eines grofsen Balletcorps und die Koften der italienifchen Oper erklären. Hofkammer-Präfident Graf Chotek machte eine Vorftellung bei dem Kaifer, und der Staatsrath rieth, es fei dem Grafen Ugarte aufzutragen, Mittel zu fuchen, auf dafs die Theatral-Caffa ohne fremde Hilfe ihr Auskommen finde.

Der Kaifer erwiderte, dies habe auf fich zu beruhen, da er mit dem Theater eine Änderung zu treffen Willens fei, und erliefs am 4. Juli 1792 ein Handfchreiben, des Inhalts, dafs er befchloffen habe, die in Aerarial-Regie ftehenden Spectakel vom 1. November ab zu verpachten, was öffentlich bekannt zu machen fei. Die Bedingungen, die Müller (Abfchied Seite 291 ff.) mittheilt, befagen: die 3 Spectakel, deutfches Schaufpiel, italienifche Oper und Ballet, feien beizubehalten, die Eintrittspreife dürfen nicht

[1] Die Acten der Jahre 1790 bis 1792 haben fich gegenwärtig in der General-Intendanz nicht auffinden laffen. Ich citire nach Wlaffack und Müllers Abfchied.

[2] Gedanken über Gefellfchaft und Gefetze. Bey Gelegenheit der neulich im Drucke erfchienenen Gefetze des National-Hoftheaters in Wien.

erhöht, die Freikarten nicht vermindert werden. Dagegen erhalte der Pächter die Redoute und das Ergebnis der Hetzpachtung, den freien Genuſs der beiden Theater und die Benützung der Garderobe und des Fundus. Er habe die Beamten und Schauſpieler mit ihren beſtehenden Contracten ebenſo wie die Penſionen zu übernehmen, die Oberaufſicht bleibt der Oberſten Theatral-Direction eingeräumt.

Es darf nicht Wunder nehmen, daſs dieſe Verlautbarung keine annehmbaren Bewerber anzulocken vermochte. Waren doch alle Laſten auf Seite des Pächters, dem nicht einmal für die Hoflogen ein Entgelt in Ausſicht geſtellt wurde.

So erſuchte der Kaiſer den Fürſten Roſenberg am 6. October mit Hinweis auf ſeine ausgezeichnete Führung der Theatergeſchäfte, dieſe Bedingungen einer Reviſion zu unterziehen und neue Vorſchläge zu erſtatten. An der Idee der Pachtung hielt man feſt, ſei es nur aus Sparſamkeit, oder auch, wie die etwas klatſchſüchtigen »Annalen des Theaters« 1793 erzählen, »wegen der Unruhen, die im Theaterperſonale herrſchten und auch in der Abſicht, eine oder die andere Perſon von der Hof-Direction auf gute Art zu entfernen«. Roſenberg erörtert die eingeriſſenen Miſsſtände und meint, daſs von der Pachtung gänzlich abgegangen werden könne, wenn Seine Majeſtät einen jährlichen Zuſchuſs von 25.000 Gulden bewilligen würde. Am 10. November heiſst der Kaiſer die Vorſchläge gut und fordert zugleich Roſenberg auf, die Ober-Direction als Oberſtkämmerer abermals zu übernehmen; ihm wird Graf Ferdinand Kueffſtein als Theatral-Director beigegeben. Der Letztere erläſst am 21. November ein Circular an die deutſche Geſellſchaft.[1] Er betont vor Allem die Nothwendigkeit ſtrengſter Ordnung in allen Theatral-Angelegenheiten, die ein Einziger, der bei ſeiner ſchauſpieleriſchen Thätigkeit das »Hauptgeſchäft nur als Nebengeſchäft betrachten und behandeln kann«, unmöglich weiter allein beſorgen darf. Die Regie muſs von mehreren Schauſpielern geführt ſein, die Geſellſchaft ſelbſt ſoll fünf Mitglieder wählen, von denen immer eines jede Woche wechſelweiſe die Oberaufſicht auf dem Theater ſelbſt zu führen hat. Das Repertoire, die Beſetzung, die Annahme neuer Stücke wird alle vierzehn Tage unter Leitung des Chefs feſtgeſtellt, der ſich aber vorbehält, »die ſelbſt durch die mehreren Stimmen hierüber ausgefallenen Schlüſſe nöthigenfalls abzuändern, wenn ich etwa Partheylichkeit, Nebenabſicht oder unrichtige Beurtheilung wahrzunehmen gegründete Urſache hätte«.



Als jährlicher Zuſchuſs aus Staatsmitteln wurden 40.000 fl. beſtimmt, die ſtrengſte Sparſamkeit war zur Pflicht gemacht. So werden ſogleich Reducirungen im Kanzleiperſonale vorgenommen, die Caſſenbeamten werden nur mehr mit Taggeld entlohnt, vor Allem penſionirt man ältere Schauſpieler wie Herrn Jaquet, Gottlieb, Jautz, Adamberger und Frau Gottlieb; Andere, wie Frau Stierle, waren noch auf der Liſte, man entſchied ſich jedoch dahin, ſich lieber ihrer abnehmenden Kräfte zu bedienen, als ihnen einen

[1] Wörtlich abgedruckt in Müllers Abſchied, Seite 294 ff.

bedeutenden Ruhegehalt zu bezahlen. Am 21. December hatte der Kaiſer verfügt, »daſs das bisherige Perſonale in Anſehung der Penſionen normalmäſsig zu behandeln, den neu Aufzunehmenden aber zu bedeuten ſei, daſs ſie auf Penſion keinen Anſpruch mehr zu machen haben, jedoch im Falle ihrer Dienſtunfähigkeit auf eine angemeſſene Verſorgung rechnen können«. Dieſe Maſsregel war nur geeignet, dem Hoftheater die Möglichkeit, neue Kräfte heranzuziehen, zu erſchweren; als an Stelle des Fürſten Roſenberg am 18. October 1793 der Graf Vincenz Straſſoldo, Präſident der Staatshauptbuchhaltung, zum Leiter des Hoftheaters berufen wurde, und zwar als Chef der Ökonomie und Verwaltung, während Kueffſtein die künſtleriſchen Agenden beibehielt, ſpricht er ſich in einem ſeiner erſten Berichte als trockener Finanzmann gegen die Penſionsfähigkeit des Schauſpielers überhaupt aus.

»Kaiſer Joſeph hat zwar die Schauſpieler für penſionsfähig erklärt: eine Veranlaſſung, welche mehr ſeine Groſsmuth verrathet, als den wahren Theatraliſchen Grundſätzen angemeſſen zu ſein ſcheinet: dieſe Gattung Menſchen, die ſchwer in einer ſtrengen Ordnung erhalten werden und für die ſich die Gnade ſie für ihren bezeugten Eifer belohnen zu können, um ſo mehr vorbehalten werden muſs, kann durch die Verſicherung, penſionsfähig zu ſein, Anlaſs nehmen, ſich Eigenmächtigkeiten zu erlauben, welche der Oeconomie des Theaters ganz entgegen ſtreitten. . . . Ich muſs E. M. freimüthig bekennen, daſs, wenn ich bey der Theatral-Direction jenen Einfluſs gehabt hätte, den ich dermalen habe, ſo wäre ich mit der Penſionirung der Schauſpielerin Sacco niemalen einverſtanden geweſen. Kann eine Weidner in ihrem weit höheren Alter Dienſte leiſten, ſo kann ich nicht einſehen, warum die Sacco nicht auch das Nämliche leiſten könne!«

Dieſer Auffaſſung des Schauſpielers entſpricht es, daſs ein müder alter Mann, wie Müller, durch Jahre vergeblich um ſeine Verſetzung in den Ruheſtand petitionirt, mag er auch noch ſo dringlich auf ſeine mehr als dreiſsigjährige Dienſtzeit und ſeine phyſiſche Entkräftung hinweiſen.

»Wenn er die Rollen eines Mannes von mittleren Jahren nicht mehr ſpielen kann, ſo dürfte es wohl die Pflicht der Direction ſein, denſelben bloſs zu den Rollen eines alten Greiſen zu verwenden,« lautet Strassoldos Erledigung. Selbſt für Erholungsurlaube, die er ſich erbittet, muſs er immer wieder ärztliche Zeugniſſe beibringen, ja auch dieſe werden ihm gelegentlich verweigert, da er im Augenblicke nicht zu entbehren ſei.

So herrſchte engherzigſter Bureaukratismus, gegen den Kueffſteins künſtleriſche Auffaſſung vergebens ankämpfte. Die Diarchie erwies ſich als ſchädlich; man ging von Neuem auf die Suche nach einem Pächter. Der neu engagirte Klingmann, ein Schüler Schröders, berichtet ſeinem Meiſter nach Hamburg, wie es in Wien ſtehe, und fordert ihn auf, ſich zu melden. Schröder aber lehnt ab.

»Ich wäre freylich ſehr ſicher, bey der Wiener Entreprise in einigen Jahren reich zu werden, und dennoch dabey die Zufriedenheit des Publicums zu erlangen. Da ich aber keine Kinder habe, für die ich ein Kapital ſammeln muſs, ſo wäre es eine Thorheit von mir, meine Situation zu vertauſchen. Welchen Chicanen würde ich von denen, die eigentlich bey mir empor kamen, ausgeſetzt.« (C. H. Butenop, Biographie Klingmann's 1825.)

Andere aber meldeten ſich, unter ihnen Brockmann, Schikaneder, einige Italiener, aber faſt durchwegs waren ihre Bedingungen unannehmbar, da ſie zu groſsen Zuſchuſs forderten. Längere Zeit dauerten die Verhandlungen mit dem Freiherrn Raymund Wetzlar von Planckenſtein, der ſich mit 30.000 Gulden Zuſchuſs zufrieden erklärte. Während Roſenberg im Weſentlichen zuſtimmt, erſtattet Kueffſtein (6. März 1793) ein denkwürdiges Referat.

»Die faſt allgemeine Beſtürzung, in welche das ganze Publicum durch die im verfloſſenen Jahre vorgeſchlagen geweſene Verpachtung der Theater verſetzt ward: die allgemein, und ſelbſt in lauten Ausbrüchen ſich geäuſserte Freude des ganzen Publicums, als jener Pachtungsvorſchlag nicht zu Stande kam, läſst mit aller Zuverſicht vorausſehen, in welch neue und gröſsere Beſtürzung dasſelbe durch eine nun neuerdings geſchehende Verpachtung, und zwar um ſo gewiſſer verſetzt werden muſste, als es dieſe im vergangenen Jahre ihm gedrohte Gefahr ſchon gänzlich abgewendet glaubte. In keiner einzigen aller beträchtlicheren Hauptſtädten in ganz Europa wird man unter dem Volke einen ſo allgemeinen und feſt eingewurzelten Hang zu Schauſpielen antreffen, als bekanntermaſsen unter dem Wiener Publicum. Dieſes iſt nun ſchon durch eine längere Zeit an die dermalige Verfaſſung der Theater gewohnt; es iſt gewohnt, daſs für dieſen Zweig ſeines Vergnügens von dem höchſten Hofe ſelbſt die Obſorge getragen wurde und erkennt dieſe gütige Sorgfalt für das, was es auch würklich iſt, für ein Merkmal des höchſten Wohlwollens. Da unſer gegenwärtiger Monarch durch jede ſeiner Unternehmungen ſeinem Volke täglich neue Beweiſe giebt, wie ſehr ihm deſſen Wohl und Vergnügen am Herzen liegt; warum ſollte man dieſem mit Recht ſo geliebten Landesfürſten geradezu anrathen, ſeinem ihm ſo ergebenen Volke auch nur den entfernteſten Argwohn zu geben, als wolle er ihm dieſes ſein Wohlwollen, dieſe ſeine Zuneigung einigermaſsen entziehen, da doch ſeine Abſicht gerade das Gegentheil iſt. Warum dieſes gerade in einem Zeitpunkte, in welchem es ungehindert der patriotiſchen Denkungsart dieſes gewiſs treuen Volkes doch zerſtreute Aufwiegler und gedungene Verführer genug geben wird, die es ſich zum Geſchäft machen, die Herzen des Volkes vom Monarchen abzuwenden und ſogar aus dieſer Handlung einen ſcheinbaren Vorwand zu einiger Unzufriedenheit zu erkünſteln? . . . . . Wären auch keine andern als die erſt angeführten Bewegungsurſachen

vorhanden, fo würde ich mich als Patriot und als guter Bürger wenigftens doch nach meinen Begriffen verbunden erachten, von diefer Verpachtung geradezu abzurathen. Aber auch in der Sache felbft giebt es Gründe genug, die einige Erwägung verdienen. Weder eine Verbefferung des Theaterwefens noch einige Erfparung für das höchfte aerarium ift dabei zu hoffen; vielmehr von beiden das Gegentheil. Der Freiherr von Wetzlar kann fich unmöglich einigem Verlufte ausfetzen; er hofft mithin, dabei zu gewinnen; auch ich bin feft überzeugt, dafs er dabei gewinnen kann und wird. Seinen Gewinn erhält er entweder dadurch, dafs er durch Aufführung fchlechter Schaufpiele fich namhaft geringere Unkoften oder aber, dafs er durch gute Schaufpiele fich ergiebige Einnahmen verfchafft. Das erftere wäre offenbar wider die Abficht Seiner Majeftät, das zweite ift bei der eigenen Hofregie eben fo möglich, ja in vielem Anbetracht weit möglicher als bey der Regie eines Pächters.« Er betont, dafs dem Pächter die Befriedigung des Publicums hinter dem Gefchäfte zurückftehen müffe, fein Gefchmack fei zweifelhaft, es wäre leicht möglich, dafs die Schaubühne, ftatt eine Schule der Sitten zu fein, »zu einer Pflanzfchule des Lafters herabgewürdigt werde, welches bey allen derlei Privattheater-Unternehmungen heut zu Tage wohl gröfstentheils der Fall ift. Das bisher mit fo vielem Ruhme beftandene hiefige Nazional Schaufpiel würde fodann von feinem mit fo vieler Mühe erworbenen Glanze herabfinken und nicht fo leicht mehr dahin zurückgeführt werden können.«

Diefe eindringlichen Worte verfehlten ihre Wirkung nicht. Dafs das Publicum thatfächlich fo dachte, wie Kuefftein fchildert, beweifen öffentliche Äufserungen. Die »Annalen des Theaters« bringen 1793 ein Gedicht an den Kaifer, das in den flehenden Ausrufen gipfelt:

> Verpachte nicht das Herz der Unterthanen....
> Lafs, Vater, diesmal Deine Milde fiegen,
> Verpachte nicht des deutfchen Volks Vergnügen,
> Verpachte nur die deutfche Bühne nicht!

Und der Theater-Calender (1794) fagt in einem Auffatze:

»Während man fich in den Kaiferlichen Staaten beeifert, in Puncto freiwilliger Beiträge zum Kriege der Moralität und der Unterthanen-Liebe aufs edelfte zu entfprechen, erlaubt man, dafs der Sittentempel der Nation dem Wucher untergeordnet werde und übergiebt eine zahlreiche Menfchenklaffe der Laune eines Einzigen (General Pächters), ifolirt eine Menge Künftler, die fich der Pflege ihres Landvaters erfreuten und im fiechen Alter auf Lohn ihrer geleifteten Aufopferungen rechnen konnten — anders kann ich mir wenigftens die Veränderung des Wiener National-Theaters nicht umfchreiben, indefs ich vom Herzen wünfche, dafs ich unrecht haben möchte.« Die Redaction fügt die Notiz hinzu: »Neuere Nachrichten geben Hoffnung, dafs es nicht zur Verpachtung des Wiener Theaters kommen wird.«

Thatfächlich wird nicht nur Wetzlar, der einen fechsjährigen Vertrag forderte, nach längeren Verhandlungen abgewiefen, fondern auch ein Italiener Namens Galarati, zum Mifsvergnügen der »Annalen des Theaters«, die von Intriguen zu berichten wiffen.

»Die meiften, welche vom Hofe den freyen Eintritt in die Schaufpielhäufer haben, und deren ift eine ziemliche Zahl, befürchteten diefe grofse Wohlthat zu verlieren; die italienifchen Operiften, über welche fchon lange ihrer Kabalen und Faulheit wegen faft das ganze Publicum unwillig ift, fürchteten zu mehrern Fleifs und zweckmäfsigern Betragen angehalten zu werden; einige Theaterbeamte, die durch ihre Unterfchleife Direction und Publicum gleichfam in Kontribution fetzten, fahen das Ende ihres Gewerbes durch eine Pachtung herannahen; und endlich fürchteten auch einige Mitglieder der deutfchen Gefellfchaft in ihre gehörigen Grenzen gewiefen zu werden. Man bediente fich der gefchmacklofeften und verächtlichften Mittel, den Fürften von Rofenberg und den Hof auf andere Gefinnungen zu bringen. Der Fürft ift jedoch zu fehr überzeugt, durch eine Pachtung von einigen Jahren wieder Ordnung herzuftellen, er fchlug einen Italiener namens Callaratti (!) vor«, auch er wurde nicht angenommen.

Was da auch immer mitfpielen mochte, Thatfache ift, dafs der Kaifer am 23. Mai das folgende Handfchreiben an den Fürften Rofenberg erliefs, das deutlich den Einflufs der Kuefftein'fchen Bedenken zeigt:

»Viele gegründete Vorftellungen und Einwendungen, die Mir gemacht worden, fo wie der üble Eindruck, welchen es bey dem Publico machen würde, wenn Ich die Theatralpachtung einem fremden, hier ganz unbekannten Menfchen zukommen laffen follte, hat Mich bewogen, von der Mir vorgefchlagenen Pachtung des Callerati wenigftens für dermalen abzugehen.«

So fchien zum zweitenmale die Gefahr befeitigt. Im Theater und feiner Verwaltung herrfcht aber die völlige Stagnation. »Es fehlt nichts — als ein Director!« ruft die oben erwähnte Zeitfchrift aus. Man wagt in dem ungewiffen Zuftande keine Neuerungen im Repertoire wie im Perfonale einzuführen, alle Befferungsvorfchläge bleiben liegen. Der Lieblingsgedanke des alten Müller, wieder eine Theaterpflanzfchule zu errichten, wird von Straffoldo gut geheifsen, indem er die Nothwendigkeit einer geiftigen Bildung der Schaufpieler mit den Worten begründet: »Bei ihrem Mangel an Erziehung und Kenntniffen predigen fie oft in ihren Schaufpielen gegen Fehler, die fie alle in vollftem Mafse felbft befitzen, und erheben Tugenden, die fie felbft kaum dem Namen nach kennen«; doch in Anbetracht der erwachfenden Koften wird das Project für »beffere Zeitumftände« vertagt (27. Februar 1794). Viel fchlimmer noch ergeht es der deutfchen Oper, für die Müller als präfumtiver Leiter fchon Engagements

abgeſchloſſen hatte, als plötzlich die Siſtirung derſelben während der erſten Proben erfolgte. Mit den contractlich verpflichteten Mitgliedern kam es zu langwierigen Verhandlungen, ja ſogar zu Proceſſen, und Müller, der ſich der armen Leute annahm, muſste ſich als Intriguant und Kabalenſchmied behandelt ſehen.

Daſs man den Plan einer deutſchen Oper, kaum erfaſst, wieder fallen lieſs, hatte ſeinen beſtimmten Grund; war doch endlich als Pachtbewerber ein Mann erſchienen, gegen den Niemand etwas einwenden konnte und der ſowohl als Perſönlichkeit, wie als Finanzkraft das vollſte Vertrauen des Hofes, der Schauſpieler und des Publicums beanſpruchen durfte.

Peter von Braun (geb. 1758) war als Sohn eines Hofrathes zunächſt in den Staatsdienſt getreten, den er als Hofſecretär verlieſs, um groſse Unternehmungen zu ſchaffen und auf dem Gebiete der Seideninduſtrie, Baumwollſpinnerei und Viehzucht einen weithin gerühmten Namen ſich zu erwerben. Mit ihm, dem es auch an künſtleriſcher, beſonders muſikaliſcher Bildung nicht fehlte, wurde man ſchnell einig, und am 22. Juli 1794 wird der Vertrag zwiſchen dem Oberſtkämmereramte und Braun, der den Titel Vicedirector erhält, für die Dauer von 12 Jahren (bis letzten Juli 1806) abgeſchloſſen. Er gibt deutſches Schauſpiel, italieniſche Oper und Ballet, das Burgtheater hat täglich, das Kärntnerthortheater zweimal wöchentlich zu ſpielen, neue Theater werden in Wien nicht geſtattet. Er übernimmt alle contractlich Angeſtellten ſowie die Penſionen und Steuern, gewährt die Freibillete, die Hoflogen und Ermäſsigungen für die Officiere im bisherigen Umfange. Dafür wird ihm ein Zuſchuſs von 40.000 Gulden jährlich zugeſichert, die er in Anbetracht der Kriegszeiten in Obligationen (mit einem Disagio von 22 Percent) annehmen muſste, was er ſich jedoch ſpäter verbeſſerte. Von einem Überſchuſſe über dieſe Zulage gebürt ihm ein Drittel, ebenſo dasjenige, was eventuell von der Zuſchuſsſumme übrig bleibt.

Es gehörte Wagemuth und Geld dazu, unter dieſen Bedingungen die Hoftheater zu übernehmen. Braun beſaſs beides; er war eine wahrhaft groſsmüthige Natur, die gerne gab und ſchenkte, zugleich lebte in ihm ein werkthätiger Patriotismus, der das Theater Wiens emporzuheben wünſchte. In ſeinen Verfügungen war er faſt unumſchränkt, auch als nach Roſenbergs Tode Franz Graf Colloredo (13. November 1796) das Oberſtkämmereramt übernahm. Er ſetzt gleich bei Beginn ſeiner Direction beim Kaiſer durch, daſs die Penſionsfähigkeit auch den neuen Mitgliedern zukommen ſolle; wiederholt erfährt er die kaiſerliche Anerkennung, die 1796 in der Verleihung der Baronie ihren öffentlichen Ausdruck fand. Daſs ihm klar war, was ihn erwarte, zeigt ſeine erſte Unterredung mit Müller, in der er ausſprach: »Dreiſsigtauſend Gulden werde ich nach meinem Plane dieſes Jahr zuſetzen müſſen; aber ich thue es gerne, wenn ich nur der Nationalbühne dadurch den Ruhm bereite, den ſie haben ſoll,« und ebenſo ſagt er in einer Eingabe vom Jahre 1796: »Ich war von vorneherein überzeugt, daſs unter den mir gemachten Bedingungen kein Gewinn zu hoffen, ſondern vielmehr ein Verluſt zu erwarten ſei.«[1]

Es war ein ſchwerer Kampf, den der neue Unternehmer aufnahm. Das Publicum hatte unter den drückenden Verhältniſſen, in denen Wien lebte, ſeine Zuflucht zu den groben Zerſtreuungen, wie ſie die Vorſtadtbühnen, zu ſinnlichen Senſationen, wie ſie Oper und Ballet boten, genommen und war dem ernſten Schauſpiele entfremdet. Auch die Regierung ſah im Theater nur das Mittel, »Menſchen von allen Ständen auf honette Art zu amüſiren und von anderen gefährlichen und ernſten Zerſtreuungen abzuhalten«. Schon 1794 petitionirte Braun gegen die laxe Cenſur, die auf den »Nebentheatern« das Extempore gutmüthig nachſah, und erbot ſich, als Hoftheaterleiter die Begutachtung aller in Wien aufzuführenden Theaterſtücke zu übernehmen. Sein Antrag wurde nicht angenommen, indes erhielt er die Zuſage ſtrengſter Überwachung der Vorſtadtbühnen — auf dem Papier. Sie erfreuten ſich indes weiter groſser Freiheiten, während für die Hoftheater ſich die Maſsregeln verſchärften. Entſprechend den ſtrengeren Vorſchriften für die Büchercenſur, die am 27. Juli 1791 »in Hinblick auf die jetzigen bedenklichen und

[1] Es iſt ebenſo unwahr als böswillig, was J. F. Reichard in ſeinen »Vertrauten Briefen« 1810 (Band 2, Seite 120) ſagt: »Die Hauptſchuld an dem Niedergange des Theaters hat Braun, der ſich gar nichts aus der Kunſt machte und nur ſeinen Gewinn ſuchte. Unglaubliche Sachen hört man von Braun erzählen, der ſo lange im Beſitze der Hoftheater war und ſich groſse Rittergüter dabei erworben haben ſoll.«

kritifchen Umftände und die dermaligen franzöfifchen Begebenheiten und Revolutionen« abgeändert worden waren, erfuhren auch die Weifungen für den dramatifchen Cenfor eine Revifion. »Dafs in einem wohlgeordneten Staate über die kluge Ausfpendung des Reichthums des Geiftes ebenfowohl wie über jeden anderen Genufs des gefellfchaftlichen Lebens eine Art Staatspolizei walten müffe«, war Grundfatz der Regierung. Unendlich bezeichnend für den Geift der Zeiten ift ein craffer Fall, der mit dem Theater im Zufammenhange fteht. Er betrifft Leffing, den einft das Burgtheater zu feinem Leiter zu gewinnen verfucht hatte. Zu einem Denkmal Leffings hatte Kaifer Leopold II. 100 Ducaten Beitrag verfprochen. Wie diefe eingefordert werden, fragt Rofenberg den Kaifer, was in diefer Sache zu gefchehen habe. Da der dermalige Pächter nicht zur Zahlung verhalten werden könne, fo entftehe die Frage, »ob E. M. dem Leffing, der mit feinen Schrifften fowohl wider Religion als die Souveräne Staats-Verfaffung fo fchlechte und irrige Lehren feinen allerorts verbreiteten Schülern hinterlaffen hat, diefes Denkmal zu fetzen würdig finden: in diefem Falle wären die 100 Ducaten, welche freilich feine Anhänger von dem höchften Kaifer erfchlichen, aus dem k. k. Univerfalzahlamte anzuweifen« (14. Auguft 1795); der Kaifer bewilligt diefe Summe am 25. Auguft.

Für die von Braun geplante Erweiterung der Cenfur auf die Vorftadttheater hat gewifs im Sinne des bekannten Cenfors Hägelin (f. Seite 42 ff.) der Adjunct Efcherich eine bisher ungedruckte »Unmafsgebliche Amts-Vorfchrift für einen dramatifchen Cenfor in Wien« verfafst, aus der das Wichtigfte mitgetheilt werde.

Der Verfaffer fchildert mit Citaten aus claffifchen Schriftftellern die grofse Wirkung dramatifcher Darftellungen auf den Menfchen. In ihr liegt auch die grofse Gefahr derfelben. »Unter diefer Vorausfetzung möchte wohl in jedem Falle eine ordentliche dramatifche Cenfur gute Dienfte leiften, doch vielleicht nie beffer als in den gegenwärtigen Zeiten, wo fich bekanntlich in jedem zahlreicheren Publicum die religiöfen und politifchen Meinungen nur zu fehr durchkreuzen.« Daraus ergeben fich die ungeheueren Anforderungen, denen ein richtiger Cenfor genügen foll, aber felten genügt. Grundbedingungen find: »*a)* Vor allem foll ein dramatifcher Cenfor, wie es jedes biedren Deutfchen heiligfte Pflicht ift, Gott und feinem Fürften aus Herzensgrund zugethan fein, folglich auch Religion und Regierung und was damit näher verbunden fein mag, immer in reiner allgemeiner Achtung zu erhalten fuchen, und deswegen jeden Scherz oder Spott, der gegen diefelben in irgend einem Theatergedichte vorkommt, ohne Gnade wegftreichen. *b)* So wie ein dramatifcher Cenfor für feine Perfon weder zu viel Vorliebe noch auch Abneigung gegen einen Stand oder Nation haben foll, fo darf er auch nie erlauben, dafs ganze Stände und Nationen im Allgemeinen herabgewürdigt, noch die Thorheiten und Ausfchweifungen eines derfelben anders als mit fchonender Mäfsigung und ohne alle Bitterkeit gerügt und gebeffert werden. *c)* Trauerfpiele, welche fchon an fich und ihrer urfprünglichen Beftimmung gemäfs tiefere Züge in die Herzen der Zufchauer ätzen und heftigere Empfindungen erregen, foll ein kluger Cenfor auch, fowie überhaupt alle ernftern Schaufpiele noch ungleich genauer beurtheilen, als die niedrige Komödie, die insgemein nur oberflächliche Spuren hinterläfst. *d)* Theatergedichte, die befonders Fürftenliebe und reinen Patriotismus einflöfsen, oder Mufter von guten, liebenswürdigen Regenten, von deutfcher Biederheit, ungeheuchelter Unterthanen-Treue, bürgerlicher Rechtfchaffenheit, gefelligen Pflichten und häuslicher Glückfeligkeit darftellen und überhaupt eine Moralität, lobenswürdige Volkstugenden und unfchuldige Lebensfreuden fördern, verdienen ganz vorzügliche Empfehlung. *e)* Schaufpiele, welche die gefährliche Schwärmerey unferes Zeitalters, Aufruhr und Verfchwörungen und Intoleranz und Nationalhafs reizend darftellen und empfehlen, oder durch Beyfpiele von Barbarey und Graufamkeit einiger ehemaliger Regenten auch Verdacht und Abneigung gegen die beffern Fürften unferer Zeit verbreiten, follen nie genehmigt werden. *f)* Dramatifche Mifsgeburthen, deren poetifcher Werth unter aller Kritik fteht, die insgemein nichts weiter als fade Poffen und elende Farcen enthalten, und dergleichen leider in Wiens Vorftädten häufig aufgeführt werden, follen, wenn fie fich auch nicht gegen Religion, Staat und Sitten verftofsen, doch nicht leicht genehmigt werden. Bekanntlich wird der pöbelhafte Gefchmack und all der Unfinn, welcher gewöhnlich in folchen Stücken herrfcht, befonders von Reifenden und von ausländifchen Kunftrichtern fehr nachtheilig unferer Nation und wohl gar der Regierung, Theaterdirection und Cenfur zur Laft gelegt und ein entehrender Schlufs auf unferen Nationalgefchmack und Bildung gemacht. Eine ftrengere Cenfur würde diejenigen von unferen Theaterdichtern, welche hinlänglich Talente befitzen, zur fleifsigeren Lecture claffifcher Schriften, kluger Auswahl eines Stoffs und genauerer Bearbeitung ihrer Verfuche nöthigen, die unberufenen Miethlinge aber zu jenen Gefchäften zurückweifen, wozu fie die Natur eigentlich beftimmt haben mag. *g)* Immerhin mögen in den öfterreichifchen Provinz-Theatern und befonders in den wienerifchen Vorftädten Komödien und Singfpiele von minder feinem Gefchmack, mehr Popularität und Volkston, aufgeführt und dazu Handlungen aus der bürgerlichen Welt bearbeitet werden; . . . immer follen fie doch moralifchen Nutzen fchaffen, bürgerliche Pflichten und gefellige Volkstugenden auf eine angenehme Art ans Herz legen, nicht immer und immer nur zu finnliche Liebeleien, alltägliche Heurathen und Entführungen darftellen und überhaupt viel mehr auf Koften des Lafters und gemeinfchädlicher Thorheiten und durch natürlichen unfchuldigen Witz als blofs durch abentheuerliche Karikaturen, Faunen-Sitten und Bockfprunge ein wieherndes Gelächter zu erregen fuchen. *h)* Aus erwähnter Urfache follen auch fchmutzige Ausdrücke oder fogenannte Zoten und ungezogene Zweydeutigkeiten, deren eigentlicher Sinn auf eben gedachten Theatern nicht felten von einigen Schaufpielern mittels Declamation und Gebärden noch finnlicher und eben darum noch nachtheiliger gemacht wird, immer forgfältig weggefchnitten werden.« Unter *i)* wird Auffìcht des Cenfors im Theater gefordert. »*k)* Überhaupt foll es ein Cenfor mit jenen Theaterprodukten, welche für die Vorftädte beftimmt find, noch viel genauer als mit den Schaufpielen für die Hoftheater nehmen. Diefe werden doch der höheren Einlage wegen gröfstentheils vom Adel und gebildeten Leuten befucht, deren Einficht und Befcheidenheit, im Falle auch ein etwas kritifcher Ausdruck vorkäme, die Sache gehörig auseinander zu fetzen und zu beurtheilen weifs; dagegen zu den Vorftadttheatern theils das merklich geringere Eintrittsgeld, theils ihre natürliche Lage und Nachbarfchaft immer auch einen gröfseren Theil gemeiner roher Leute, viel Jugend und manchmal fogar Kinder heranlockt. *l)* Gefetzt aber, dafs manche Theatergedichte im Ganzen genommen, wahren innerlichen Werth und gehöriges Intereffe hätten, jedoch in einer oder anderen Stelle oder Scene etwas gegen unfere religiöfe

oder politifche Grundfätze oder Lokalumftände verfähen, fo follte der Cenfor für die gute Sache und zur Ermunterung dramatifcher Talente fich jedesmal die Mühe geben, dergleichen Auswüchfe, jedoch ohne Nachtheil des Ganzen entweder wegzufchneiden oder möglichft zu ändern. Jedoch foll bey dergleichen Abänderungen, befonders im politifchen Fache, immer alle mögliche Befcheidenheit und Mäfsigung beobachtet werden, damit der kritifche Theil des Publicums nie Urfache habe, auf Ängftlichkeit und Furcht von Seite der Regierung zu fchliefsen oder den Cenfor einer zu fclavifchen Schmeichelei und eigennützigen Parteilichkeit zu befchuldigen. So eine zu auffallende Bemerkung möchte vielleicht eben fo viel fchaden als zu forglofe Nachficht«. Unter *m)* wird noch vorgefchlagen, dafs der Cenfor eine Skizze des Stücks der Theaterdirection »zum beliebigen Vorfchmacke« mittheile.

Diefe Andeutungen erfcheinen ins Specielle ausgeführt durch die grofse Inftruction, welche Hägelin für die Theatercenfur in Ungarn 1796 abfafste.

In ihr, die Gloffy vollinhaltlich veröffentlicht hat,[1] werden alle Gebrechen des Stoffes, wie des Dialoges wider Religion, Staat und Sitte, fowie im Hinblicke auf die Zeitumftände ausführlich erörtert. Aus ihr erfahren wir, dafs »Kabale und Liebe« unzuläffig war wegen der anftöfsigen fürftlichen Maitreffe; dafs nicht nur keine religiöfen Gleifsner und Betbrüder, fondern auch keine geiftlichen Perfonen, felbft nicht proteftantifche, auf die Scene gebracht werden durften; dafs fich Begebenheiten aus der öfterreichifchen Gefchichte, die nachtheilig für die Regenten erfcheinen konnten, wie Dramen vom Tell oder dem Aufftande der Niederlande, von vornherein ausfchloffen, womit der »Egmont« verboten war; ja felbft der »Tancred« wird abgelehnt, weil hier Vafallen ihrem Könige fchimpflich begegnen. Ebenfowenig darf die Hinrichtung einer gekrönten Perfon vor Augen geftellt werden. Unzuläffig find ferner alle gräfslichen Verbrechen, wie Kindesmord, unfittliche Handlungen, wie Ehebruch. Nie darf eine Frau die fträflichen Anträge eines Mannes, auch nur zum Scheine, annehmen, es wiffe denn das Publicum genau, dafs fie ihn nur befchämen will, ja, die Cenfur hat darauf zu achten, dafs nie zwei verliebte Perfonen allein miteinander von der Scene abtreten. Auch im Dialoge werden eine Reihe von Ausdrücken, befonders biblifcher Herkunft, beanftandet. Diefe ftrengen Mafsregeln wurden durch eine Verordnung des Baron Braun vom 10. Februar 1795 noch überboten, welcher zufolge jeder Künftler »bey eigener Verantwortung folche Stellen in Rollen alter Stücke, die feine eigene Klugheit für bedenklich erkennt, dem Infpicienten anzuzeigen und die Abänderung mit ihm auf der Stelle zu verabreden« habe. Ein Gedanke, ganz aus dem Geifte des Spionagefyftems jener Zeit entfprungen und wohl geeignet, jeden künftlerifchen Auffchwung hintanzuhalten, wenn er nicht zum Glücke keine oder nur höchft unbedeutende praktifche Anwendung gefunden zu haben fcheint. Es genügte fchon vollkommen, was der thatfächlich fehr aufmerkfame Cenfor verwarf und eigenhändig verbefferte.

Schillers »Fiesco« verfchwindet mit dem 8. December 1793, um erft 1800 wieder hervorzutreten.[2] Auch der »Julius von Tarent« von Leifewitz tritt 1791 von der Bühne ab, wenn auch die Cenfur ihn in eingreifendfter Weife fchon neugeftaltet hatte, wie hier als Nachtrag zur Erwähnung der erften Aufführung (Seite 86) ausgeführt werden möge. Aus dem Erzbifchof von Tarent wird Maffoleni, des Fürften Bruder, aus der Äbtiffin Laurana Mutter Blancas, die nicht in einem Klofter lebt, fondern einen »einfamen Aufenthalt« gewählt hat. Alle Stellen, die von Religion reden oder nur dahin deuten, fallen. Vollftändig abgeändert wurde der Schlufs. Im Originale opfert der Vater feinen Sohn an der Leiche des Bruders. Die Bearbeitung bringt hier einen ganz neuen Dialog:

»Fürft: Von meinen Händen ftirbft Du nicht — auch nicht von Deiner Hand. Das Gefetz foll Dein Richter feyn — ihm überlaffe ich den Brudermörder.

Guido: Schaudervoll! öffentliche Schmach erträgt Guido nicht. Meine Fauft fündigte, meine Fauft foll mich ftrafen.

Fürft: So willft Du Meuchelmord durch Selbftmord abbüfsen? — Der Vater vergibt Guido — der Fürft gehorcht feinen Pflichten — Noch einmahl umarme mich, mein Sohn! Verbannt fei von mir der Verbrecher! (Entfernt ihn.) — Solch ein gräuliches Loos mufste mein Antheil feyn! — ich unterliege — (finkt entkräftet an den Tifch, den Dolch mit beyden Händen haltend. Guido eilt zu den Füfsen des Vaters und durchftöfst fich gewaltfam mit dem Dolch in deffen Händen.)

Fürft: Höllifche That!

Guido: Mein Schickfal endet — Verföhnung, mein Bruder — Vater vergieb (ftirbt).«

Zum Schlufs fagt Maffoleni: »Ehrfucht und Liebe tödtete Deine Söhne — Lebe Du noch lange als des Volkes Vater!«

[1] Jahrbuch der Grillparzer-Gefellfchaft 7, Seite 298 bis 340.

[2] Hägelin bemerkt zum Fiesco in feiner Denkfchrift: »welches Stück noch von Kaifer Jofeph II. Zeiten her ift, wurde noch im vorjährigen Winter mit allerhöchfter Genehmigung aufgeführt, welches aber künftig unterlaffen werden wird«.

Offenbar gehörte in den Augen der Cenfur die That des Vaters zu den fchrecklichften Dingen, denen felbft der auch nicht gerne geftattete Selbftmord vorzuziehen war. Im Jahre 1804 verbot aber Hägelin die Wiederaufführung des Stückes überhaupt. Der Bearbeiter ift nicht genannt, er ift aber wahrfcheinlich derfelbe, der die in Hägelins Denkfchrift als unmöglich bezeichnete »Sonnenjungfrau« Kotzebues für die Wiener Bühne zurichtete: der Theaterdichter J. F. Jünger. Ihm gelang bei Kotzebues Werke das Kunftftück, Cora »von ihrer Schwangerfchaft zu befreyen«, wie Lange in feiner Selbftbiographie (Seite 163) sagt, und ihre Geftändniffe in ein blofses Bekenntnis ihrer Liebe zu Rolla umzuarbeiten. Ein anderes Stück Kotzebues mufste fich gar eine Umänderung des Titels gefallen laffen. Aus dem »Kind der Liebe« wurde »Der Strafsenräuber aus kindlicher Liebe«, einige anftöfsige Stellen wurden ganz befeitigt aus dem Stücke, das man nicht nach dem Originale, fondern in einer Umarbeitung Schinks gab, gegen die der Verfaffer lebhaft proteftirte. Er felbft hatte, brieflichen Vorftellungen Jüngers nachgebend, den Priefter in einen Hofmeifter verwandelt. Gelegentlich wird ein Stück noch nachträglich verboten, wie Kratters »Alexander Menzikoff« nach der erften Aufführung (9. Mai 1794), und zwar einer brieflichen Nachricht zufolge »vom Erzherzog Palatinus wegen gewiffer Anzüglichkeiten«. Correcturen finden fich faft in jedem Stücke. Nirgends darf ein Geiftlicher bleiben, im »Mädchen von Marienburg« tritt an feine Stelle ein Schulrector, genau wie in einem ganz dummen, nur zweimal gefpielten Stücke Engels »Das Mutterpferd« (4. October 1797); in Jüngers »Freundfchaft und Argwohn« kommt ein Mädchen ftatt aus dem Klofter aus der Koftfchule. Man fucht jede Zweideutigkeit auf: ein Mädchen foll nicht Fleifch und Blut, fondern nur das Herz auf dem rechten Flecke haben, ein Vater darf fich nicht einen »Erben und Stammhalter aus feinem Blute«, fondern »einen ehelichen Erben« wünfchen. In Zieglers »Freunden« foll die Frau fagen: »Mein weibliches Gefühl vermifste in ihm das Fefte, das Männliche«; der Cenfor ändert: »den feften männlichen Sinn«. Was dadurch verbeffert wird, wenn es ftatt »Sie haben in ihren Armen gelegen« »Sie haben Wonne durch fie genoffen« heifst, ift fchwer einzufehen. Biblifche Wendungen, wie »alt wie Methufalem« werden, entfprechend der Inftruction Hägelins, zu »alt wie Neftor«. Statt »Ich laffe mir weder Teufel noch Hölle rauben« fetzt der Cenfor: »Ich laffe mir nichts von dem nehmen, was meine Grofsmutter mir erzählte«. Diefer Paffus ftammt aus Gotters »Erbfchleicher« (13. Mai 1791), die fich überhaupt grofser Sorgfalt von Seite der Cenfur erfreuten. Für »Hofrath« wird immer »Amtsrath« eingefetzt, von Freimaurern darf nicht die Rede fein. »Sie fcheinen ein moderner Freigeift zu fein« wird in »Sie fcheinen nicht viel Glauben zu befitzen« verwandelt. Das Dienftmädchen räth in diefer vergröberten Nachahmung des »Eingebildeten Kranken« ihrem Herrn, fich todt zu ftellen, wie »Karl V., der fich zum Spafs begraben läfst«; dafür fteht corrigirt: »wie jener, ich weifs nicht, wer es war«. Nationale Empfindlichkeit wird offenbar gefchont, wenn in Zieglers »Hausdoctor« nicht »Schwaben« erft mit dem fünfzigften Jahr klug werden dürfen, fondern »gewiffe Landsleute«. Bis auf die Scenerie erftreckt fich die Aufmerkfamkeit. In den genannten »Freunden« foll an der Wand ein Luther zwifchen zwei Guftav Adolf-Bildern hängen; der Rothftift hat diefem ganzen Zimmerfchmuck ein rafches Ende gemacht.

Unter folchen Umftänden war die Bereicherung des Repertoires eine fehr fchwierige Sache.

Die Jahre vor Brauns Antritte find arm an guten Novitäten. Vom 12. April 1790 bis zum Schluffe des Jahres wurden 76 Stücke, darunter 10 Novitäten, 1791 90 Stücke, darunter 12 Novitäten, 1792 93 Stücke, darunter 14 Novitäten, 1793 112 Stücke mit 16 Novitäten gegeben. Diefe Zahlen wären nicht fo gering, wenn auch immer Erfolg mit den Stücken verbunden gewefen wäre. 1793 verunglückte die Hälfte der Novitäten. Manche Neuigkeiten, felbft von renommirten Autoren, find mit der zweiten oder höchftens dritten Aufführung begraben, ja einige Stücke bringen es überhaupt nur zur Première. Den Grundftock des Repertoires bilden zunächft die Stücke aus der Zeit des Jofephinifchen Burgtheaters, vor allem die Werke Schröders, Stephanies d. J., Weidmanns u. a. Aber bald drängen neue Bühnen-

praktiker die veraltenden Vorgänger zurück. In erſter Linie ſtehen Iffland und Kotzebue. Zunächſt hat wohl der Erſtgenannte mit ſeinen moraliſirenden Gemälden aus der Sphäre des Bürgerthums den Vorſprung: wenn der von Belehrung triefende »Frauenſtand« (29. Juni 1790) auch mit vier Vorſtellungen abgethan erſcheint,[1] erreichen dafür die »Hageſtolzen« (13. Juli 1792) gleich im erſten Jahre die ſtattliche Zahl von neun Aufführungen, um als Paraderolle für Naive nie wieder gänzlich zu verſchwinden, das hyperconſervative »Alte und neue Welt« (19. October 1792) ſchlägt mit 11 Aufführungen in dritthalb Monaten alle übrigen Novitäten; »Allzu ſcharf macht ſchartig« (9. Februar 1793) und die »Reiſe nach der Stadt« (12. Februar 1794), die den Gegenſatz der bäuerlichen, jungen, biederen Leute und der ſtädtiſchen verlogenen Modemenſchen in draſtiſchen Situationen dem Publicum ſehr zu Danke ausmalte, erzielten ähnliche Reſultate. Aber ſchon wagt es die Kritik, Stücke, wie das »Scheinverdienſt« (10. Juni 1793), langweilig zu nennen und öfters über die vielen Predigten des Autors zu klagen. Kotzebue, mit dem Brockmann das Hoftheater in Verbindung geſetzt hatte, feierte zunächſt mit »Menſchenhaſs und Reue« anhaltende Triumphe; ſie finden noch eine Steigerung in den groſsen Erfolgen der »Indianer in England« (12. April 1790) mit der ſprichwörtlich gewordenen Naiventype Gurli und der »Sonnenjungfrau(en)« (5. Jänner 1791), die gleich im erſten Jahre mit 16 Aufführungen allen anderen Stücken voranging und ſchon durch die ungewöhnlich glänzende Ausſtattung das Publicum ſchaarenweiſe ins Theater lockte. Sichere Zugſtücke wurden auch die Rührkomödien »Der Straſsenräuber aus kindlicher Liebe« (25. April 1791[2]) und »Armuth und Edelſinn« (24. März 1794). Dagegen ſcheute ſich das Publicum nicht, den »Eremit auf Formentera« (25. Auguſt 1793) einfach abzulehnen. »Man lieſs die zum Geſange beſtimmten Verſe weg. Hätte man doch auch die Proſa weggelaſſen« meint ein Kritiker.

Unter dem Banne der führenden Schriftſteller ſtehen auch die heimiſchen Autoren. Unter ihnen ſind vor Allem Jünger[3] und Ziegler zu nennen. Der Erſtere (vergl. Seite 99), mit dem Wiener Hoftheater in feſter Verbindung, hat alle ſeine zahlreichen Stücke den Kräften ſeiner Bühne geſchickt anzupaſſen gewuſst. Am deutlichſten tritt der Typus ſeines Luſtſpiels in »Maske für Maske« (25. Mai 1792), einem ſeiner beliebteſten Stücke, das er Marivaux nachbildet, hervor. Wie alt iſt die Idee, daſs Fräulein und Zofe, einen Freier zu prüfen, ihre Rollen vertauſchen, während Herr und Diener zu dem nämlichen Zwecke dasſelbe thun! Aber die dankbaren Spieleffecte, die ſich aus ihr ergeben, ſind weder Frau Adamberger und Frau Schütz noch Herrn Klingmann und Weidmann entgangen. Ebenſo laſſen ſich Erfolge erklären, wie die der »Entführung« (10. Mai 1790), des »Er mengt ſich in Alles« (23. Auguſt 1791), eines Stückes nach dem Engliſchen, in dem Weidmann als »Gſchaftelhuber« — der Wiener Ausdruck iſt hier ganz am Platze — eine brillante Charge geboten war. Ein reines Schauſpielerſtück, die lange geſpielte »Komödie aus dem Stegreif« (5. Juni 1794) bringt Herrn und Diener als Komödianten verkleidet und läſst ſie vor einem theaterliebenden Baron, deſſen Tochter gefreit werden ſoll, verſchiedene Scenen aufführen, eine Idee, faſt ſo alt wie das Theater ſelbſt und ebenſo unſterblich. Sein ſtärkſter Concurrent wird F. W. Ziegler, deſſen dichteriſche Producte für die Bühne wichtiger ſind als ſeine ſchauſpieleriſchen Leiſtungen; er iſt weit vielſeitiger und hat im Anſchluſſe an alle möglichen Vorbilder die echten Schauſpielerſtücke, reich an craſſer Wirkung und geſuchtem Effecte geſchrieben. Seine Überproduction wurde auch von den Zeitgenoſſen öfter hart getadelt: er hat, meint ein Recenſent, in zwei bis drei Jahren ſo viele Stücke geſchrieben, als Racine in ſeinem ganzen Leben. In der Art

[1] Eine geſchriebene Zeitung »Der heimliche Botſchafter« meldet unter dem 19. März 1791, daſs dieſes Stück eine Berufung Ifflands durch die Kaiſerin veranlaſst habe (ſ. F. Schöchtner im Wiener Communal-Calender 1902, Seite 551 ff). Auch Iffland ſelbſt erzählt, daſs der Antrag, den ihm Brockmann 1789 gemacht hatte, 1790 erneuert, aber abgelehnt wurde, wie ein Brief an Stephanie d. J. ſagt (ſ. »Meine theatraliſche Laufbahn«, herausgegeben v. H. Holſtein, XXXVII f, 81 ff.).

[2] Der erwähnte »Heimliche Botſchafter« theilt am 6. Mai mit, daſs das »ſo beliebte Schauſpiel weiter aufzuführen unterſagt worden« ſei. Thatſächlich fand im Jahre 1791 die dritte und letzte Vorſtellung am 1. Mai ſtatt, und erſt vom 17. Auguſt 1792 ab findet es ſich wieder auf dem Spielplan.

[3] Vgl. J. Minors Biographie Jüngers, Allgemeine Deutſche Biographie, Band 14, Seite 708.

Jüngers bringt er den »Seltenen Onkel« (24. Februar 1791), wo ſich ein jugendlich leichtſinniger Mann in ſeine, natürlich ungemein neckiſche Nichte verliebt und durch eine mit echteſtem Theaterblick durchgeführte Spielſcene hindurch in ſeinen Empfindungen fortwährend ſchwankt. Nach den thränenüberſtrömten Lorbeern Ifflands und Kotzebues langen viele Ruhmbegierige. Eine Dichterin Marie Sophie Weikard bringt (27. Auguſt 1792) ihr nicht ungünſtig aufgenommenes Schauſpiel »Reue mildert Verbrechen«, ganz »Menſchenhaſs und Reue« nachempfunden, in dem Wiederfinden einer Gattin mit ihrem Gemahl, der ſie und das natürlich ebenfalls nicht fehlende Kind verlaſſen hat, gipfelnd; aber die Copie übertrifft das Original noch an Jammer und Rührſeligkeit. Die Verſöhnung eines vornehmen Vaters mit ſeinen unebenbürtig vermählten Kindern ſchildert Hagemanns ländliches Gemälde »Der Maitag« (16. Mai 1793), das zwar von der Kritik als leer an Handlung und Intereſſe bezeichnet wird, aber doch noch lange Jahre auf der Bühne fortlebt. Die Polemik gegen moderne Erziehung und Standesvorurtheile durchzieht Ifflands »Alte und neue Welt« und Babos vielgeſpieltes »Bürgerglück« (20. Juli 1791, noch im ſelben Jahre elfmal gegeben), wo eine Hofräthin ihre Söhne zum Trotz der hochmüthigen Verwandten freudigſt als brave Handwerker begrüſst.[1] — In demſelben Fahrwaſſer bewegt ſich F. X. Hubers »Julchen, oder Liebe Mädchen ſpiegelt Euch!« (1. September 1793, elfmal im ſelben Jahre), ſchon im Titel die moraliſirende Tendenz ſcharf betonend, die auch mit ſtark docirenden Wendungen in dem Gegenſatze zwiſchen dem böſen Julchen, die durch ihre Verſchwendungsſucht ihren Vater ins Unglück ſtürzt, und dem braven Lottchen, das mit ihrem dem Onkel unbekannten Reichthum ihn von der Schande rettet, zum Ausdruck kommt. Denſelben Contraſt führt das Stück des Freiherrn von Clesheim »Herr Spul oder Ächtheit ohne Schimmer« (28. Mai 1794) vor. Hier iſt die Tochter des altväteriſchen Spul Louiſe eine affectirte Modedame, ſein Mündel Fanny ein echtes Naturkind wie Gurli, die ſogar ihr Liebesgefühl nicht verſteht und erſt nach dem Verzichte des groſsmüthigen Grafen, der um ſie wirbt, ihre Empfindung für ihr männliches Gegenſtück, den auf dem Lande erzogenen Fritz, begreift. Hier herrſcht aufdringlichſte Biedermeierei, neben derber Rohheit in der Komik, die, zumeiſt wie hier, durch einen franzöſiſch radebrechenden Gecken repräſentirt iſt. Überall wird Jagd nach applausziehenden Schlagern gemacht. Spul lernt den Grafen, trotz des Widerwillens, den er gegen Ariſtokraten hat, achten und verſichert ihn:

»Ihr habt bürgerliche Tugenden wie wir, nur in einem höheren Grade. Wo ſolcher Adel dem Bürger die Hand zum Bunde reicht, da iſt unerſchütterlich Thron und Unterthanenglück.« Und der Graf erwidert: »Jawohl! denn nur zum Fuſse des Thrones blüht der Unterthanen Glück.«

Den beliebten Contraſt zwiſchen den ehrlichen Bauern und den verderbten Stadtbewohnern bringt auch Zieglers »Weltton und Herzensgüte« (27. November 1793), wo der Landmann Fritz ſeinen Bruder, den Präſidenten, vor dem Criminal rettet; eine Epiſode bildet die ziemlich unzweideutig behandelte Geſchichte eines Kammermädchens, die »von beiden Brüdern in Ehre und Unehre geliebt wird«, wie der Recenſent der »Öſterreichiſchen Monatsſchrift«, wahrſcheinlich Schreyvogel, in ſeiner ironiſirenden Beſprechung ſagt. Der Fürſt, der, in einer Familie als Wohlthäter und Hausfreund verkehrend, gerade als das Gericht ſeine Arme ausſtreckt, ſeine Würde mit dem Sterne an der Bruſt beweiſt, kehrt wieder in ſeinem »Incognito« (26. December 1793), deſſen Vorrede erklärt, der Vorzug des rührenden Dramas vor dem Luſtſpiele ſei längſt bewieſen.

Gegen das bürgerliche Rührſtück treten ſämmtliche übrigen Gattungen des Dramas ſtark zurück. Von Werken der Claſſiker erſcheinen Leſſings »Minna von Barnhelm« und »Emilia Galotti«, Shakeſpeares »Lear«, »Othello«, »Hamlet«, »Imogen« (Cymbelin), wozu 1793 eine Bearbeitung von »Viel Lärm um Nichts« von Beck unter dem Titel »Die Quälgeiſter« kam,[2] durchſchnittlich mit ein bis zwei Vorſtellungen im Jahre. Nachdem Schillers »Fiesco«, wie ſchon erwähnt, mit dem Jahre 1793 zurückgelegt worden war,

[1] Der Verfaſſer erhielt nach dem »Heimlichen Botſchafter« von der Gemeinde Wien ein Dankſchreiben und eine Medaille.

[2] Die »Oeſterreichiſche Monatsſchrift« urtheilt darüber: »Das Shakeſpeare'ſche Luſtſpiel iſt weder für unſere Zeiten noch für unſere Sitten. Indeſſen hat doch ein ſchreibluſtiger Autor für gut befunden, uns dieſen nicht ſchmackhaften Pudding in einer deutſchen, etwas langen Brühe vorzuſetzen«.

vertreten nur Goethes »Gefchwifter« und »Erwin und Elmire« (in einer auch die Lieder in Profa auflöfenden Bearbeitung L. F. Hubers) das Drama Weimars. Das ernfte Schaufpiel ift fonft noch vornehmlich repräfentirt durch die »Gunft der Fürften oder Elifabeth und Effex« (von Schmidt), die Maria Stuart (von Spiefs), die Elfride von Bertuch, den Richard III. Weifses. Die Mehrzahl diefer Stücke erhielt die Sacco auf dem Spielplan, das Drama Weifses wurde aufgenommen, als der alte Tyrannenagent Bergobzoom im Jahre 1792 wieder engagirt worden war. Was an Neuheiten in diefer Gattung vorgeführt wurde, fand gar keinen Anklang: das entfetzliche Trauerfpiel eines Schaufpielers Korompay, Anna Boleyn (8. December 1792), das fich nachträglich noch als ein nur mit gutem Ausgange verfehenes Plagiat an einem Drama J. v. Sodens erwies, verfchwand nach drei Aufführungen. Auch die Römertragödie Virginia des gänzlich abgethanen Ayrenhoff, deffen »Poftzug« fich noch durch etliche Jahre weiterfchleppte, wurde zwar bei der Erftaufführung (9. Juni 1790) durch Kaifer Leopolds erften Theaterbefuch ausgezeichnet, überlebte aber die zweite Vorftellung nicht. Wie berichtet wird, habe fie der Verfaffer felbft »der damaligen Zeitverhältniffe wegen« zurückgezogen. Ein langes Dafein wäre ihr aber keineswegs befcheert gewefen, nachdem das Publicum eine fo fichtliche Abneigung gegen Versftücke, die es nicht für das Theater gefchrieben erklärte, zur Schau trug, dafs noch 1794 ein Stück vom Regie-Collegium nur feiner metrifchen Form wegen abgelehnt wurde.

Defto treuer blieb der Erfolg dem Ritterftücke.[1] Unverwüftlich erhält fich die »Agnes Bernauer« Törrings, die »Erwine von Steinheim« von Spiefs, während der »Bayard« von Werthes bald verfchwindet. Er findet aber reichen Erfatz in neuen Werken. Ich nenne hier zunächft den »Rudolf von Felseck oder die Schwarzthaler Mühle« des oben erwähnten Korompay (6. October 1792), eine der fchlimmften Ausgeburten; da gibt es räuberifche Überfälle, Entführungen, heimliches Gericht. Die Hauptfcene fpielt in der gefpenftifchen Mühle, in die der untadelige Felseck von feinen fchwarzen Feinden gelockt wird: dort tritt er auf Todtengerippe, hört wimmernde Stimmen, Mörder tödten einen Unfchuldigen . . Dazu die pathetifch groteske Sprache, die immer von Ritterehre und Pflicht zu declamiren weifs und fich zu Sätzen verfteigt wie: »Wenn fo ein Weib nicht eine Paufe in die fortpflanzende Macht der Schöpfung drückt.« Kein Wunder, dafs diefes Stück der Nachfolger des alten Spiels von Don Juan für den Allerfeelentag wurde! — Wenig Erfolg hat das Drama »Wülfing von Stubenberg« von dem Grazer Dramatiker Kalchberg (9. März 1794), das zu fehr an Erwine von Steinheim erinnert und in der Sprache allzu verftiegen gefunden wird. Die gröfsten Triumphe erlebt aber das Ritterftück durch Ziegler, der fich da nach Herzensluft austobte und in verftiegendftem Pathos fchwelgte. »Mathilde, Gräfin von Giefsbach« (20. November 1790) bringt den in endlofen Tiraden ausgefochtenen Conflict in der Seele eines Mädchens, deffen Geliebter ihren Vater tödtete. Es wimmelt von Morden, Überrafchungen, Enthüllungen, ebenfo wie in »Die Pilger« (18. October 1791), die als eine Fortfetzung gedacht find. Das Vehmgericht erfcheint in »Barbarey und Gröfse« (27. April 1793); es ift intereffant, wie Ziegler hier auf die Vorftellungen, die damals in Öfterreich gang und gäbe waren, einging. Barbarei ift das Vehmgericht, Gröfse der rechtmäfsige Herrfcher. Die Vehme bildet einen grofsen Orden, der feinen Mitgliedern, die unter ganz abfonderlichen Ceremonien aufgenommen werden, den Mord an den beften Freunden zur Pflicht macht. »Freiheit ift Eure Lockpfeife, wenn Ihr Schwärmer zu Verbrechern machen wollt«, wird den Revolutionären vorgehalten. So fpricht der Fürft aus: »Verflucht fey die Schwärmerey — fie ift die Peft der Menfchen . . . Eine Hand voll Menfchen will Millionen lehren, wie fie denken und handeln follen! Schänder der Menfchheit!« Deutlicher konnte die Tendenz kaum mehr aufgetragen werden.

Zwifchen Ritterftück und Familienftück fteht das hiftorifche Schaufpiel, wie es am beften durch die grofsen Erfolge der Neunziger-Jahre: Babos »Strelitzen« (24. April 1790) und Kratters »Mädchen von Marienburg« (4. October 1793) repräfentirt wird. Beide Stücke verlegen ihre Handlung nach Rufsland,

[1] Siehe den Auffatz J. Wihans im Euphorion. Ergänzungsheft 1901, Seite 101 ff.

um in dem Czaren Peter einen aufgeklärten Regenten, kurz gesagt, einen Kaiser Joseph zu zeichnen. In den »Strelitzen«, die den Fürsten gnädig auch gegen irregeleitete Verschwörer zeigen, hören wir aus dem Munde des Czaren die Worte: »Der grosse Haufe ist wider mich, weil ich ihn aus seinem lieben alten Schlaf wecke«; und im »Mädchen von Marienburg«, wo der Herr der Reussen ein armes Mädchen freit, schildert der Kaiser selbst, wie sehr er gegen Fanatismus anzukämpfen habe und wie wenig er in seinen kühnen Plänen von den Unterthanen verstanden werde; gerade solche tendenziöse Bemerkungen sind es, die, nach Ausspruch zeitgenössischer Beobachter, auf die Wiener wirken.

So tönen vom Theater Echos jener Klagen, die am Sarge Josephs II. erklungen waren. Die Hauptsache jedoch bilden in dem ersten Stücke die Rührscenen der für ihren gefährdeten Sohn kämpfenden Mutter, in dem zweiten die protzigen Tugendreclamen, die das Mädchen Chatinka gegen ihr eigenes Gefühl und die ungerechten Vorwürfe ihres sie verkennenden Vaters vorbringt, in einer Weise, wie der »Eipeldauer« richtig bemerkt, dass man glauben könne, sie habe alle neueren Romane studirt, »so pfiffig weiss sie die Männer herumzudrehen«.

Der patriotischen Historie nähert sich Zieglers »Fürstengrösse« (15. November 1791). Aber der Streit zwischen Ludwig von Bayern und Friedrich von Österreich dreht sich ausschliesslich um den Besitz eines Weibes, und die Motive des Ritterstückes kehren zahlreich wieder. Dasselbe gilt von dem Drama des Schauspielers Sannens: »Der Deutsche und der Muselmann«, das während des Jahres 1792 häufig gegeben wurde. Ein christlicher Ritter erringt die Liebe einer Türkin, deren Vater ihm imponirend als echte aufgeklärte Persönlichkeit entgegentritt. Zum Schlusse, wo in dem commandirenden General gar ein Sohn des alten Ibrahim entdeckt wird, umarmen sich Muselmänner und Christen als



Aus: »Der Deutsche und der Muselmann« von Sannens.

Söhne eines Vaters. Hier fehlt auch die deutfchthümelnde Tendenz nicht. So fragt Ibrahim den Ritter: »Ift Deine ganze Nation fo unerfchrocken wie Du?« und er erwidert ftolz: »Wir find Deutfche.« Oder er fagt ihm: »Schön fprechen könnt ihr Deutfche!« und erhält zur Antwort: »Noch fchöner handeln!« Ein deutfcher Reifender, der das Stück in Wien gefehen, erzählt,[1] dafs die Schlufsfentenzen, wie auch die Hiebe gegen die Geiftlichkeit lebhaft beklatfcht wurden. Grofsen Anklang fanden hiftorifche Luftfpiele, voran Zieglers »Liebhaber und Nebenbuhler in einer Perfon« (20. November 1790), das fich decennienlang auf der Wiener Bühne erhielt, uns dem Stoffe nach geläufig aus Lortzings »Waffenfchmied«.

Auch die derbe Poffe bleibt nicht ohne Vertreter. Dafs Hanswurft nicht todt ift, lehrt fchon ein Blick auf das Ritterftück, wo oft Knappen mit komifchen Zügen vorkommen, noch mehr aber auf das oben erwähnte Drama: »Der Deutfche und der Mufelmann.« Da haben wir einen Diener Flinker, der in feiner Gefräfsigkeit, Angft und Prahlerei, feiner plumpen Liebelei mit der Zofe direct dem Kafperl der Leopoldftädter Bühne Concurrenz macht, wie auch fogar der genannte fremdländifche Beobachter deutlich erkennt.[2] Die Wiener Dichter brachten damit ihr Scherflein dem komifchen Genius Jofef Weidmanns dar. Ihm dankt der »Bettelftudent« und der Verfaffer desfelben, Paul Weidmann, feine fefte Stelle im Repertoire, die er durch keines feiner anderen, auch mit den derbften Mitteln und carikirteften Figuren arbeitenden Stücke zu behaupten vermochte, wenn auch »Der Sonderling«, »Die fchöne Wienerin« und die von der Kritik als »Kreuzerkomödie« gebrandmarkten »Drei Zwillingsfchweftern« eine Zeitlang noch öfter gegeben werden. Es nimmt Wunder, dafs der Theater-Calender von 1790 Worte des Lobes für diefen echten »Volksdichter« findet, der »im Sittenmalen vortrefflich, im Plananlegen eigen, in Durchführung des Planes rafch und launig, im Dialogiren erbärmlich fei«.

Auf allen Gebieten des Dramas herrfcht alfo das Schaufpielerftück; zu ihm gehört noch vorzüglich die bisher nicht erwähnte eigene Gattung des Melodramas, das durch die »Medea« von Gotter, die »Ariadne auf Naxos« von Brandes und die Neuigkeiten »Ariadne und Bacchus«,[3] »Armida und Rinaldo« von Babo und »Pyramus und Thisbe«[4] mehr als genügend vertreten ift. Die fchaufpielerifchen Anweifungen werden immer ausgedehnter und wortreicher. Ohne rechten Erfolg verfucht man ältere Stücke wieder aufzunehmen. Werke von Destouches und Marivaux finden zwar die Anerkennung der Kritik, aber nicht den Zufpruch des Publicums, das bei der Aufführung von Sédaines: »Das Duell oder der Weife in der That« (19. October 1793) zifchte. »O meine Wiener,« ruft die »Öfterreichifche Monatsfchrift« aus, »hättet ihr doch diefes Zifchen für die nächfte Aufführung des Rudolf von Felseck gefpart! Aber da werdet ihr wohl wieder durch Klatfchen Eure Hände entehren!« Einer regelmäfsigen Repertoire-Bildung bereiteten auch Krankheiten der Mitglieder öfter Verlegenheiten.[5]

[1] Bemerkungen über Menfchen und Sitten auf einer Reife. 1794.

[2] »Hanswurft, der Bediente, der feine Rolle zwar gut machte, aber ein Auswuchs des ernfthaften Spieles war und vielleicht beweifet, dafs es damit noch immer ein wenig im Nationaltheater fpukt.« (Bemerkungen auf einer Reife etc. 1794.) Ähnlich in »Vertraute Briefe zur Charakteriftik von Wien« 1793: »Weidmann fpielt komifche Rollen nach dem Wiener Dialect. Sobald man fich daran gewöhnt hat, wird man lachen, wenn dieser Casperl seine Schwänke vorträgt! Da einmal nach der Sitte des Landes der Casperle eine fehr wichtige Perfon ift, fo mufs das Hoftheater deffen Platz befetzen.«

[3] Mit Mufik von Frl. v. Paradies, am 6. Juli 1794 gegeben. Die »Wiener Zeitung« Nr. 55 berichtet: »Nach langanhaltendem Beyfall erfchien das Fräulein im Geleit von Ariadne (Frl. Müller) und wurde mit frohem Zujauchzen bewillkommnet; ihre Dankfagung war für Geber und Empfängerin zugleich ehrenvoll, indem fie gerührt betheuerte, dafs niemals ein Beyfall fie fo fehr entzückt habe, wie diefer Beyfall ihrer Vaterftadt. . . . Ein allgemeines, fchmeichelhaftes Nachrufen begleitete noch ihren Abgang.«

[4] Der Eipeldauer fchreibt darüber: »ein Melodrama auf deutfch a gemifchte Speis. Da machens a Mufik und da jammerns wie in einer Charfreitagscantate eines herab. Hernach kommt einer, der fich erfticht, hernach kommt wieder Eine, die erfticht fich auch und fo ifts Melodrami fertig.«

[5] Am 12. Februar 1791 trägt der Theaterzettel den Vermerk: »Die fortdauernden und noch immer währenden Krankheiten fo vieler Mitglieder des Theaters hindern nicht allein die Aufführung neuer, fondern auch anderer vom Publicum gern gefehener Stücke, welches Unterzeichneter hiermit bekannt zu machen, für feine Pflicht hält. Brockmann.« Am 23. Februar 1794 heifst es: »Wegen anhaltender Krankheit des Herrn Brockmann mufs das neue, fchon einftudirte Stück noch aufgefchoben werden und wegen der Madame Adamberger und mehrerer Mitglieder Krankheit kann von den beliebten Neuheiten gegenwärtig keine gegeben werden.« Diefe Ankündigung wird am 1. Februar ziemlich wörtlich wiederholt, am 10. kann »wegen plötzlicher Krankheit des Herrn Ziegler und noch mehrerer Mitglieder« nichts gegeben werden als »Ariadne auf Naxos« (mit Ballet).

Weder Brockmann noch der eingefetzte Schaufpielerausfchufs hatten es vermocht, das deutfche Schaufpiel auf die geiftige Höhe der Literatur feiner Zeit zu heben. Was an freigefinnteren Stücken gegeben wurde, erfuhr von mafsgebender Seite Tadel. Am 6. October 1792 richtet Rofenberg an Seine Majeftät die Bitte, »die künftige Direction dahin gemeffenft anzuhalten, dafs nicht wie bisher fo viel volksverführerifche und der Religion verfängliche deutfche Stücke aufgeführt werden möchten«, und fo wünfchen auch die »Annalen des Theaters« 1793, dafs die »Sturm- und Drangftücke feineren Stücken Platz machen« möchten. Ein anderes, aber ebenfo verdammendes Urtheil, das entfchieden berechtigter fcheint, fällen die »Vertrauten Briefe aus Wien« (1793).

»In der Auswahl der Theaterftücke ift man in Wien fehr unglücklich. Von dem Theaterausfchufs einer Nationalbühne follte man doch erwarten, dafs er die aufzuführenden Stücke beffer wähle, und nicht fo viele fade, wäfferige und feichte Producte von Leuten ihres Gelichters aufnehme. . . . Diefes gilt auch von den ritterlichen Schaufpielen eines Ziegler, die doch in Rückficht des Tons, des Stoffs und der Bearbeitung fo weit und zu weit zurück find, dafs fie auf einem grofsen Theater follten gegeben werden — aber die Herren des Ausfchuffes haben diefe Stücke aus Parteylichkeit aufgeführt und beffere verworfen. Wie fade find nicht die Ritterfpiele aus den alten barbarifchen Zeiten . . . fo fchlecht die Stoffe diefer Stücke find, noch fchlechter ift die Bearbeitung der Scenen und das Colorit. . . . Nicht viel beffer find die Stephanie'fchen Stücke, die aber grofsen Theils nach franzöfifchen und englifchen Muftern zugefchnitten find. Jüngers Stücke find wegen des Converfations-Tones und der Bekanntfchaft mit dem heutigen Welt- und Modeton beliebt.«

Noch 1793 conftatirt die »Öfterreichifche Monatsfchrift«, dafs kaum der hundertfte Theil der Zufchauer das regelmäßige Theater liebe und die »Wiener Theaterkritik« desfelben Jahres klagt, wie verderbt der Gefchmack durch Ritterftücke fei, dafs man bei guten Familienftücken kalt bleibe und nur nach Tournieren und Gefechten verlange. Der Eipeldauer läfst feinen Repräfentanten der Wiener bürgerlichen Lebewelt über die regelmäfsigen Stücke mit ihrer »Morali« fchimpfen — wenn er predigen hören wolle, könne er ja in die Kirche gehen — und bei Hubers »Julchen« bemerken: »Wer wird fich für fein Geld Sottifen fagen laffen, der Verfaffer ift ja oft gröber als der Eipeldauer«; dafür aber entzückt ihn der »Rudolf von Felseck«, »Das Mädchen von Marienburg«, und »Der Mufelmann und der Chrift« (das obengenannte Stück Sannens'), von denen er drollige Analyfen gibt. Ironifch meint er bei erftgenanntem Werke:

»Das is das befte Stück, was' noch gebn haben. Wenn ich z'befehln hätt, der Autor müfst mir an der Stell ein Hoftheaterdichter werden . . . Und weifs der Herr Vetter, wie man fo eine Komedi z'Wien nennt? Ein Ritterftück heifsts und durch diefe Stück wollens den Wienern d'Rittertugenden und d'alte deutfche Redlichkeit wieder einbringen. . . . Es foll auch einmal Mühe gekoftet haben, ein gutes Stück für das Nationaltheater zu fchreiben. Da hat ein Kopf dazu gehört, jetzt braucht es aber nur gefunde Finger. Man fchmiert ein Dutzend Seiten aus einem Roman heraus und gibt einen grofsmäuligen Titel darauf, fo ift das Ritterftück fertig und je dummer das Ding is, je weniger 's d'Gedanken verftehn, defto beffer folls gfallen«. Und das »Mädchen von Marienburg«, an dem fich die Wiener nicht fatt fehen können, »ift ihm fo lieb wie ein Ritterftück«.

Diefe Stücke find es auch, die dem Theater wieder Zufpruch bringen: »Man mufs faft bitten,« meint der Eipeldauer, »wenn man fein Geld will hintragen, fo voll is's immer. S' ift oft genug leer gewefen, aber jetzt fangens an gfcheid zu werden und geben Stück', dafs Aug' und Ohr was dabei hat.«

Braun hatte literarifche Reformen der Hofbühne im Auge. Das zeigt fchon einmal, dafs er in das Regiecollegium, das aus den beiden Stephanies, Weidmann, Lange, Brockmann und Klingmann zufammengefetzt wurde, als Theaterfecretär, nachdem Jünger, wie behauptet wird, durch Intriguen hinausgedrängt worden war, für die literarifchen Agenden einen Mann berief, der einen gewiffen fchriftftellerifchen Namen auch aufserhalb Öfterreichs befafs. Es war der, hauptfächlich durch feine Wieland nachgeahmten epifchen Dichtungen bekannte Johann Baptift von Alxinger, ein braver, wohlwollender Menfch, dem aber für feinen neuen Beruf das Wichtigfte fehlte — Vertrautheit mit dem Theater. Er war der Bühne immer ferne geftanden und blieb ihr auch ferne, fo dafs wir es vollftändig begreifen, dafs er, wie er an Freunde fchrieb und der »Neue deutfche Mercur« öffentlich mittheilte, nicht den geringften Einflufs auf die Leitung und künftlerifche Gebarung fich eroberte.[1]

Damit mag auch zufammenhängen, dafs es ihm trotz wiederholter energifcher Fürfprache Brauns erft 1797 gelang, das Decret als Hoffecretär zu erhalten.

[1] Vgl. feine Briefe, mitgetheilt von P. Wilhelm in den Sitzungsberichten der k. k. Akademie der Wiffenfchaften. Phil. hift. Claffe, Band 140.

Ferner erlieſs Braun am 24. Auguſt 1794 einen Aufruf an die deutſchen dramatiſchen Schriftſteller.

»Die deutſche Literatur, die doch in allem Anderen ſich mit jeder ausländiſchen meſſen kann, hat gewiſs Mangel an trefflichen Schauſpielen, beſonders an Originalien. Es iſt alſo eine doppelte Pflicht jeder Theatral-Direction, es fähigen Köpfen an keiner Art Belohnung oder Aufmunterung fehlen zu laſſen. Mit Freuden wird die k. k. oberſte Hoftheatral-Direction das Ihrige dazu beitragen und ladet hiemit jeden guten Schriftſteller ein, ihr die Producte ſeines Geiſtes mitzutheilen. Da ihr ſelbſt daran liegt, das Publicum mit neuen Stücken zu unterhalten, ſo darf kein Autor eine übertriebene Strenge oder zu hoch geſpannte Forderungen beſorgen. Zwei Stücke jedoch ſind es, worüber ſie gewiſſenhaft halten, wovon ſie ſich nie eine Ausnahme erlauben wird:

1. Wird nie ein Stück angenommen werden, das den guten Sitten zuwider iſt, welche durch das Theater befördert, nicht umgeſtürzt werden müſſen.

2. Wird ſie jedes Schauſpiel verwerfen, das anſtöſsige politiſche Grundſätze prediget und auch nur von ferne dahin zielet, die heiligen Bande zu zerreiſsen, welche die Bürger an den Staat binden. In dieſen Zeitläufen iſt hierin die gröſste Sorgfalt zu empfehlen.



Johann v. Alxinger

Die k. k. Oberſte Hoftheatral-Direction ſcheuet keinen Preis, dem Publicum ein Vergnügen zu machen und Talente zu ermuntern. Sie ſetzt alſo kein Honorarium feſt, ſondern überläſst es dem Autor ſelbſt, ein anſtändiges zu fordern. Doch muſs zwiſchen groſsen und kleinen Stücken, zwiſchen Ueberſetzungen oder Nachahmungen und Originalien ein Unterſchied gemacht werden.

Drucken läſst ſie überhaupt kein Stück, damit dem Autor dieſer Vortheil nicht entzogen werde, dagegen macht ſie jedem Autor zur Bedingung: 1. daſs auch er ſein eingeſandtes Stück nicht früher als nach einem Jahre, vom Tage der Annahme gerechnet, drucken laſſe, und 2. daſs er ſein Stück ihr zuerſt einſchicke, nicht, wenn es ſchon auf mehreren Bühnen iſt aufgeführt worden.

Sie wird es ſo, wie an keiner Sache, auch an den nöthigen anſtändigen Ausſtattungen und Decorationen der Stücke nicht fehlen laſſen. Aber wehe dem Schriftſteller, der den Mangel ſeines Genies aus den Tiegeln des Theatermalers erſetzen will!«

Hatte man ſich von dieſer Enunciation, die nur mühſam die Teufelskrallen der Cenſur hinter harmlos klingenden Worten zu bergen vermag, groſsen Erfolg verſprochen, ſo folgte eine herbe Enttäuſchung. Zwar Stücke liefen zahlreich ein: das Referatsprotokoll des Ausſchuſſes aus dieſem Jahre — leider das einzig erhaltene — weiſt 99 Nummern auf, während nach Brauns Angaben Alxinger ſonſt durchſchnittlich nur ſiebzig zu leſen hatte.

Nur ſehr wenige der vorgelegten Stücke erweiſen ſich als annehmbar. Selbſt manches, was ertraglich erſchiene, muſs von vorneherein aus Cenſurrückſichten fallen. So ein »Brutus und Cäſar« von Cremeri, weil keine Revolution auf die Scene kommen darf, ein anderes Stück, eine Nachahmung des Timon von Athen, bringt einen edel dargeſtellten Rebellen, freilich in einer Republik, doch »der Staat bleibt immer Staat, die Verfaſſung mag monarchiſch oder demokratiſch ſein«. Ein Schauſpiel, »Wahrheit und Bruderliebe«, »paſst nicht für unſeren Staat, wo der Kindesmord wegen weiſer Verfügungen nur noch ſelten vorfällt, auch nicht mehr mit dem Schwerte beſtraft wird«. Die Annahme eines anderen Stückes wieder wird durch ein »geſchwächtes Mädchen« und dadurch, »daſs Fürſten und Kammerherren in einem ſo abſcheulichen Lichte ſtehen« gehindert. Gelegentlich erfahren ſelbſt Stücke renommirter Autoren Zurückweiſung, wie die »Negerſclaven«, bei denen man ſofort den Verfaſſer Kotzebue erkenne, »denn das Gute ſowohl wie das Schlechte dieſes Schriftſtellers iſt darin ſichtbar«; nur mit Kürzungen und Einrichtungen ſei es möglich, und ſo müſſe der Verfaſſer in jedem Falle ſeine Honoraranſprüche mäſsigen. Oder ein Stück von Sprickmann »Das Lehengut«, das durch den Namen des Dichters Vorurtheile erwecke, die es ſehr enttäuſche. Verächtlich werden auch die neuen Producte Paul Weidmanns abgefertigt, der wegen Nichtaufführung einiger angeblich angenommener Werke in einen Streit mit der Direction gerieth und maſslos heftige Angriffe ſogar bis an den Kaiſer leitete, für die ihm ſchlieſslich eine ernſte polizeiliche Verwarnung zum Lohne wurde. Neben zahlreichen Familienſtücken figurirt in dieſem Verzeichniſſe vornehmlich das Ritterſtück, deſſen Recept ein Referent angibt: »Ein Stück Jungfernraub, eine groſse Doſis von übermenſchlicher Liebe, ebenſo viel ſataniſche Grauſamkeit, 5 bis 6 Mordthaten, ein Tournier, ein Sturm und ein paar tauſend unter der Rubrik: Ritterſitte vorkommende Hauptflegeleyen. Fiat Ritterſtück. Miſceatur, detur etc.« Schon Titel wie »Das Raubſchloſs oder Treue bis in den Tod«, bei dem der Leſer zweifelnd fragt, ob der Verfaſſer „wirklich unter die zweibeinigen Thiere gehöre« oder »Konrad von Helfenfels oder Rache für achtzehnjährige Acht« ſind bezeichnend genug. Manche Producte werden grob und gründlich mit »für ein Kreuzertheater« oder gar »nur für die Retirade« oder »für den Schweineſtall« abgefertigt, der eine Dichter erhält ein »Plätzchen im runden Haus«, der andere ſcheint »Thalien für eine Grabennymphe und das Hoftheater für eine Bierſchenke angeſehen zu haben«, bei einem dritten heiſst es: »Die Eſelin des Bileam redete wenig und gut; der Eſel in der Pucelle (Voltaires) redete viel und gut. Mit den zweyen iſt der Autor alſo nicht zu verwechſeln; denn er redet viel und ſchlecht.« Einer Dichterin wird dringend anempfohlen, lieber ihren »Wäſchzettel ſchreiben zu lernen«.

Das Licht der Rampe erblickten damals von den eingereichten Werken nur drei, und dieſe ſind vom Regie-Collegium nicht zur Aufführung empfohlen worden. Das eine, »Die unvermuthete Entdeckung oder Nicht jeder Bräutigam iſt ſo glücklich« von F. X. Huber, hatte in ſittlicher Beziehung Bedenken erregt, wurde am 26. Januar 1795 gegeben, aber nur einmal wiederholt. Der »Eipeldauer« erzählt, daſs es zu grob gefunden wurde, es ſtrenge jedenfalls den Kopf nicht an, denn man wiſſe alles ſchon ein paar Acte früher. Der Verfaſſer habe das Stück zehnmal umarbeiten müſſen. Das zweite waren »Die beyden Figaro«, nach dem Franzöſiſchen von Jünger, von denen ſich die Schauſpieler hier wenig verſprechen können, »wo man den Barbier

von Sevilien nicht mehr gern fiehet[1] und Figaros Hochzeit gar nie gespielt hat.« Erst 1799 wurde dieses Stück herausgebracht. Das dritte ist die »Schachmaschine« von dem Mannheimer Schauspieler Beck, die sehr abfällige Beurtheilung erfährt. Verfasser scheine, heisst es, ein besonderes Arcanum für Theaterbearbeitungen zu haben. Er habe in seinen »Quälgeistern« das Publicum gequält, wiewohl Mme. Adamberger und H. Brockmann das Theater fast nie verliessen, eine gewiss nicht leichte Sache, die er aber glücklich zustande gebracht hat«. Gerade dieses Stück hatte bei seiner Erstaufführung (20. November 1795) den entschiedensten Erfolg, der ihm auch viele Jahre hindurch treu blieb.

Jedenfalls aber war das Resultat des Aufrufes ein klägliches zu nennen. So opfert denn Braun wieder den alten Göttern. Den August 1794 verbringt er im Kärnthnerthortheater in einer Weise, welche sogar der Theaterzettel vom 2. August entschuldigen muss.

»Da sowohl das sämmtliche Personal der k. k. Nationalhofschauspieler als auch die von Herrn Vigano engagirte Tänzer-Gesellschaft noch nicht versammelt ist, so rechnet man auf billige Nachsicht des Publicums, dass es sich indessen mit schon bekannten Schauspielen und Divertissements begnügen werde.«

Das Burgtheater wird während dieses Monats gründlich renovirt. Der bisherige Zustand des Theaters hat zu scharfer Kritik Anlass gegeben.

Z. B. in den »Vertrauten Briefen zur Charakteristik von Wien« (1793): »Das Theater ist zu grossen Stücken zu klein, die innere Einrichtung verräth nicht die Gegenwart eines grossen Hofes, das Leipziger Theater ist weit besser eingerichtet. Die Logen sind klein und schlecht dekorirt, noch schlechter erleuchtet. Der innere Raum fasst das Orchester und zwei Parterres in sich, die man bei neuen und guten Stücken wegen der Eingeschränktheit des Raumes früh besuchen muss.«

Am 1. September wird das Haus, das auf dem Zettel, wenn es allein geöffnet ist, »K. K. Hoftheater nächst der Burg«, wenn auch das Kärnthnerthortheater spielt, »Nationaltheater« (bis August 1807) heisst, eröffnet. »Man fand«, meldet der Theatral-Almanach von 1795, »den Platz für die Zuschauer merklich verlängert, und die Anzahl der Logen vermehrt. Ein prächtiger Kronleuchter[2] und zwei neue Haupt-Courtinen verherrlichten das Theater. Die eine ist von Herrn Füger, Director der Maler-Akademie, gezeichnet und von Herrn Abel und Schönberger mit vielem Glücke ausgeführt. Sie stellet Apollon unter den Hirten vor. Der Gott spielt die Leyer am Altar der Venus. Alles horchet und staunet! Die zweite Courtine hat Herr Sacchetti gemalt. Sie stellt den Tempel der Tugend vor. Die Göttin vertreibt das Laster aus ihrem Heiligthume.« So erschien das Theater, dessen Hauptvorhang so bis zum Schlusse des alten Hauses fungirte und auch in das neue hinübergenommen wurde, in äusserlich gefälligerer Form. Die Eröffnungsvorstellung brachte ein neues, noch nirgends gegebenes Stück Ifflands »Die Aussteuer« mit nachfolgendem Divertissement, das dem festlichen Charakter des Abends durch Ausstreuen von Blumensträussen mit kleinen Begrüssungsversen Rechnung trug. — Wie sollte aber die deutsche Schauspielkunst zur Geltung kommen, wo die italienische Oper und vor Allem das Ballet das Interesse des schaulustigen Publicums so ganz in Anspruch nahm? Was die erstere betrifft, hat Braun sein Möglichstes versucht, sie sich vom Halse zu schaffen. Er hat schon 1795 vorgeschlagen, an Stelle der italienischen Sänger- und Balletgesellschaft deutsche Kräfte mit Pensionsberechtigung heranzuziehen, beson-


So, nun sind wir sicher.
Die Sonnenjungfrau I. Aufz. VII. Auftr.
Schubert del. Liebe sc.
Scenenbild aus: „Die Sonnenjungfrau".


Seht dieses Schrecken! Es zeugt gegen Ihn
IV. Aufz. VIII. Auftr.
Schubert del. Liebe sc.
Scenenbild aus: „Die Sonnenjungfrau"

[1] Wurde thatsächlich 1791 zweimal, 1792 und 1793 einmal, 1794 zweimal, und dann erst 1802 wieder gegeben.

[2] »Sie haben jetzt's Komödihaus inwendig auch neu roth und grün angstrichen und an neuen Vorhang gemahlen. Und in der Mitten habns ein grossmächtigen Henkleuchter aufghängt. Der is von lauter Brullianten und der glanzt, dass an völlig die Augen vergehn. Wann jetzt manchmal a Stück nit gfallen soll, so habns do an schön Leuchter, an dem sie si satt sehen können« (Eipeldauer). — Paul Weidmann in seinem erwähnten groben Briefe an Braun spricht von dem »komischen Kronleuchter des neuen Pappendeckeltheaters«.

ders fcharf gegen die ausländifchen Damen proteftirend, die »in der Thorheit wollüftiger Reichen eine neue fchändliche, aber oft fehr ergiebige Quelle« finden, »fich zu bereichern und endlich als fatte Blutigel nach Haufe zu kehren«; man weift ihn aber wiederholt ab, unter Hinweis auf die Fremden, die diefe Spectakel nicht entbehren können. Und was das Ballet betrifft, fo hatte gerade damals die Vigano, befonders durch ihre fleifchfarbenen Tricots, ganz Wien in einen Taumel wahnfinnigfter Verzückung verfetzt, der jeder Befchreibung fpottet. Gar oft ift der deutfche Schaufpieler nur dazu da, eine geduldete Einleitung zu den fehnlichft erwarteten Tanzkünften zu bilden, zwifchen einzelnen Acten gröfserer Stücke laffen fich Inftrumentalvirtuofen hören. Damit noch ein Ballet gegeben werden könne, wird »Menfchenhafs und Reue« zufammengeftrichen. »Warum nicht?« meint der Eipeldauer. »S'is ja ka Hand oder Fufs, fondern nur a Komödi. D'Wiener woll'n jetzt faft ka Stück mehr fehn, das über zwei Act hat, damit nur g'fchwind d'Tänzerinnenfüfs zum Vorfchein kommen.« So folgt den »Jägern« noch ein Divertiffement »Die Weinlefe«, und die Einleitung des Benefice der Signora Cafentini (22. März 1797) bildet — »Minna von Barnhelm«. Daraus erklärt fich die grofse Zahl von einactigen Stücken, alten und neuen, die das Repertoire füllen. Nimmt man noch die Cenfur hinzu, von der Alxinger 1796 fagt: »Die alles verderbende Cenfur beherrfcht mit bleyernem Scepter unfer Theater. Es ift nichts mehr daran zu verderben oder gut zu machen«, fo ergeben fich fchwerwiegende Entfchuldigungsgründe für die Stagnation, welche unter der neuen Leitung zunächft noch ärger ift, als unter der alten, wenn auch der »Eipeldauer« fich über den zunehmenden Eifer der Schaufpieler freut, »hinter denen einer zu ftehen fcheint, der's antreibt«.

Iffland und Kotzebue dominiren noch unumfchränkter. Wenn diefe Namen auf dem Zettel ftehen, »da fchmieren fich die Wiener«, fagt der Eipeldauer, »fchon z'haus d'Händ«.

Von Erfterem kamen in den Jahren 1794 bis 1797 zehn neue Stücke, von denen befonders »Elife von Valberg« (31. October 1794), »Dienftpflicht« (29. December 1794), »Hausfrieden« (26. Jänner 1797) und die »Advocaten« (29. Juni 1795), welche von der Gefellfchaft im Geheimen einftudirt und Braun »zum Bindband« an feinem Namenstage dargebracht wurden, durchfchlugen, während »Der Spieler« (4. December 1795) weniger augenblickliches Gefallen erregte, aber fich weit dauerhafter erhielt; von Kotzebue wurden in diefer Zeit elf neue Stücke gegeben, die gröfsten Erfolge haben »Falfche Scham« (28. März 1796), »Bruderzwift« (19. November 1796) und »Die Verwandtfchaften« (13. Mai 1797), welche die Cenfur zwar ftark befchnitt, aber doch nicht von allen Zweideutigkeiten, welche das »Journal für Theater« ftrenge rügte, frei machte, während der anfänglich grofse Zulauf zu den »Spaniern in Peru oder Rollas Tod« (13. Jänner 1795), der Fortfetzung der »Sonnenjungfrau«, fich bald mäfsigte. Die Vorliebe des Publicums für das rührende Familiengemälde tritt immer einfeitiger zutage. Man verfucht hiftorifche Trauerfpiele: Die Nachahmung des Othello, die »Rache« von Young (21. Februar 1795) wird nur zweimal gegeben, der Name des Autors und die Rollen erhalten Kotzebues »Graf von Burgund« (31. December 1795) und »Die Corfen in Ungarn« (9. December 1797) oder Ifflands »Achmet und Zenide«



Scenenbild aus: „Die Sonnenjungfrau'.



Scenenbild aus: „Die Sonnenjungfrau".

(28. October 1796); »Der Eid«, ein Trauerfpiel von Engel (16. Mai 1796), kommt dreimal zur Aufführung, auch der Erfolg von Zieglers »Jolanthe, Königin von Jerufalem« (14. April 1797) hält kaum ein Jahr vor. Selbft ein mit patriotifchen Schlagern reich gewürztes Gelegenheitsftück »Die Freiwilligen« von Stephanie d. J. (27. September 1796) überlebte feine Veranlaffung nicht lange[1], fo grofs auch der Jubel bei der erften Vorftellung war, bei der Kaifer und Kaiferin erfchienen und den Autor und den Componiften Süfsmayer mit goldenen Dofen befchenkten. Das claffifche Repertoire hat weder in neu aufgenommenen Werken noch in der Zahl der Aufführung der ftehenden Stücke einen Fortfchritt gemacht. Glück haben ausgefprochen fentimentale Rührftücke wie »Sidi Brahe« von König Guftav III. von Schweden (4. October 1794) und »Sitah Mani« von Vulpius (29. Auguft 1797). Aber die befcheidenen Aufführungsziffern ftehen weit zurück gegen die andauernde Huld, deren fich zum Beifpiel das »Mädchen von Marienburg«, die »Strelitzen«, das alte »Findelkind« noch immer zu erfreuen haben. Auch das Ritterftück hat fichtlich an Zugkraft eingebüfst. Die neuvorgeführte »Klara von Hoheneichen« von Spiefs (28. December 1796) jammert nur felten mehr als dreimal jährlich. Unter den Wiener Autoren heimft Ziegler die fchönften Erfolge ein, während es mit Jüngers Production ftark bergab geht. Ziegler drifcht mit den »Freunden« (11. Februar 1796) gewaltig auf die Thränendrüfen los. Nicht leicht läfst fich etwas Verlogeneres finden: Ein Mann kann feiner Gattin nicht vergeben, dafs fie feinem beften Freunde, der für todt gilt, um feinetwillen untreu wurde! Wie diefer zurückkehrt, kommt es zu den larmoyanteften Scenen, bis fich endlich die Aufklärung ergibt: der Jugendfreund ift ihr Bruder. »Die Stimme der Natur und des Blutes hielten wir für Liebe.« Charakteriftifch ift die militärifche Einkleidung, die in diefer Zeit des erwachenden kriegsbereiten Patriotismus Mode wird, wie auch der alte »Graf Walltron« von Möller wieder öfter auf der Scene fich zeigt. Zieglers Neigung zur Caricatur offenbart fich im »Hausdoctor« (11. Februar 1797), wo die eigentliche Hauptfigur nicht der als Doctor verkleidete Graf, fondern ein ganz unmöglicher, confufer Schlofsinfpector ift, mit dem fein roher Herr die platteften Poffen treibt. Wieder ift es Weidmann, der diefes Stück und diefe Figur zum Siege führt. Den Leuten, die über die niedrige Komik folcher Stücke klagten, erwidert der Eipeldauer: »Man mufs auch für das Klein-Parterr und den vierten Stock gewiffe Stücke haben.« Aus dem Kreife des Publicums erheben fich tadelnde Stimmen über das Repertoire. Im Juli 1795 erklärten Graf Seilern und zahlreiche andere Abonnenten ihre Unzufriedenheit. Alxinger entgegnet im Namen des Ausfchuffes:



MADAME ADAMBERGER
als Marie im Liebhaber und Nebenbuhler &.

»Was die Wahl der Stück betrifft, fo hat der Ausfchufs gewifs keine guten zurückgewiefen, wenn es nicht in politifcher Rückficht unbrauchbar war, wie es zum Beifpiel mit zwei Kotzebueifchen D.amen: Die Verläumder und Graf Benjowski der Fall war. Alle gedruckten Stücke werden gelefen, alle Manufcripte angenommen und geprüft. Aber leider findet fich unter zehn, ja oft unter fünfzehn und noch mehreren nicht eines, dem man auch nur eine

[1] Der Theaterzettel befagt: »Zum Beften des Fonds von dem Corps der Wiener Freiwilligen. Das Theater wird fo vollftändig nur bei Bällen erleuchtet. Es können alfo diefen Abend keine Lichter ausgelöfcht werden. Jedem Zufchauer wird beym Eintritt ein Exemplar des Schlufschors gegeben, damit er einftimmt und die für das Volk beftimmten Verfe mitfingen könne.« Am 3. März 1797 wurde eine Freivorftellung »zu Ehren der beym allgemeinen Aufgebote fich geftellten Freywilligen« gegeben.

mittelmäſsige Aufnahme verſprechen dürfte. Selbſt Stücke der Ausländer, die in ihrem Vaterlande ein auſserordentliches Glück gemacht haben, finden bey uns weniger Beyfall, als man ihnen ihrem inneren Werth nach hätte verſprechen ſollen. So hat der Jude, vom Verfaſſer des Weſtindiers,[1] kein groſses Glück gemacht, wiewohl man in London nicht müde werden konnte, ihn zu ſehen. Richard Wanderer,[2] eines der dort beliebteſten Stücke, hat beynahe miſsfallen. Noch müſſen wir bemerken, daſs ſeit fünf oder ſechs Wochen einige Schauſpieler abweſend waren, einige es noch ſind und einige die Erlaubniſs zu einer kleinen Erholungsreiſe bereits erhalten haben, welches die Wahl beim Entwurfe der Austheilung äuſserſt beſchränkt. Wir glauben alſo, jetzt auf billige Nachſicht der Abonnenten umſomehr vertrauen zu dürfen, als ſonſt während der ſechs Wochen langen Ferien gar keine deutſchen Schauſpiele aufgeführt wurden, wir aber nun nicht bloſs deutſche Schauſpiele, ſondern ſogar die beſten, die bey den oben angeführten Hinderniſſen möglich ſind, auf die Bühne zu bringen ſuchen, indem bei Eröffnung eines einzigen Theaters jetzt das Vergnügen der Abonnenten mit dem Vortheile der Caſſe genau verbunden iſt.«

Eine Entwickelung des Repertoires iſt immer bedingt durch Entwickelung des Perſonales, ſei es, daſs die vorhandenen Kräfte in andere Gebiete übergeleitet, ſei es, daſs neu gewonnene Individualitäten ſich Plätze erobern, die früher unbeſetzt geweſen. Dem nachjoſephiniſchen Burgtheater gebricht jede Regung einer künſtleriſchen Initiative. Man ſpielt fort, was man bisher geſpielt, und kein fremder Eindringling darf die erbgeſeſſenen Inhaber beeinträchtigen. Jene Generation, welche vor und mit Schröder auf die Scene getreten war, beherrſcht ſie noch weiter. Eine Adamberger hat wirklich das Geheimnis ewiger Jugend und die entzückende Naivetät ihrer »Gurli«, ihres Bauernmädchens in den »Geſchwiſtern vom Lande« reiſst noch ebenſo hin, wie ihre früheren Schöpfungen, von denen die Zofe im »Kobold« (von Gotter bearbeitet) oder die Deutſch-Ungarin in Brockmanns »Witwe aus Kecskemet« immer wiederkehren. Aber trotzdem finden Fremde, ſo entzückend ſie auch ſei, daſs die Grenze, die ihr die Jahre gebieten, ſchon bald erreicht ſei. Noch immer iſt Lange der angeſchmachtete Liebling der Wiener Bürgermädchen und wirkt durch unumſchränkte Entfaltung ſeiner Stimmittel in allen groſsen Heldenrollen, während er für das Luſtſpiel keinen rechten Ton findet. Ähnlich ergeht es der Nouseul, die in Stücken wie den »Strelitzen« mit ihren gewaltigen tragiſchen Momenten ſich entfalten kann, während die philiſtröſe Mutter im »Bürgerglück« ſie ermüdet und den Zuſchauern ſteif und ohne Empfindung erſcheint. Stephanie d. Ä. iſt alt und gebrechlich, der Mangel an Zähnen macht ſeine Sprache ſo unverſtändlich, daſs er gar nicht mehr auftritt. Als er 1798 ſtarb, hatte er der Hofbühne durch 38 volle Jahre angehört. Ein Jahr ſpäter folgte ihm Stephanie d. J., deſſen ſchauſpieleriſche Fähigkeiten ebenfalls ſchon ſtark verſagten. Wie es mit dem alten Müller ſtand, der nur der Penſion wegen noch weitere Dienſte that, wurde bereits erwähnt. Aber auch Brockmann, der einſt viel Bewunderte, findet ſchon ſeine Tadler, wenn er auch in Rollen wie z. B. dem »Juden« und einigen bürgerlichen Vätern noch groſsartig wirkte. Man ſchilt ihn unnatürlich, in der Sprache oft undeutlich, ſtark predigerhaft, es iſt immer wieder das Alter, das ihm und ſeinen Genoſſen unbarmherzig vorgeworfen wird. »S'is zwider genug, daſs má auf'm Nationaltheater immer d' alten Invaliden ſehen muſs« ſagte der Eipeldauer. Und in der Wochenſchrift »Die Wahrheit in Maske«, vom Verfaſſer der Eipeldauerbriefe Joſeph Richter (1798), begeiſtern ſich die nach Wien gereiſten Götter Mercur und Momus an Brockmann, Müller, Lange, Ziegler und vorzüglich an der unnachahmlichen Adamberger, ein alter Officier, der neben ihnen ſteht, ſtimmt bei, fügt aber hinzu: »Nur ſchade, daſs die braven Leute ſchon meiſtens Invaliden ſind.« Als unbeſiegbar friſch läſst man allſeitig nur Weidmann gelten;



Friedrich Baumann, k. k. Hofſchauſpieler.

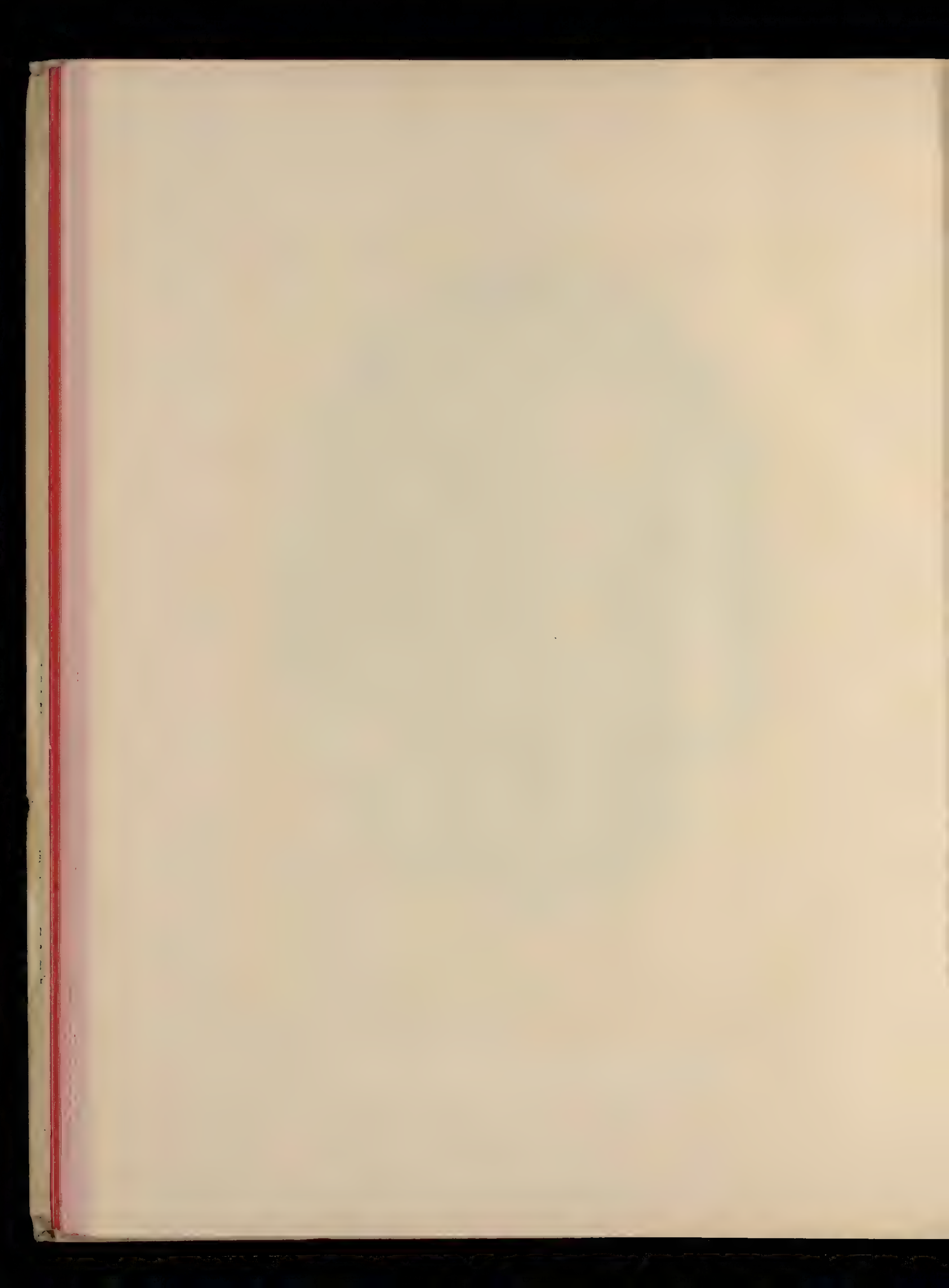
[1] Von Cumberland in Überſetzung Brockmanns am 21. Februar 1795 zum erſtenmale gegeben.

[2] Nach O'Kelly am 29. Mai 1795 zum erſtenmale gegeben, erhielt ſich aber andauernd auf dem Repertoire, beſonders durch die Titelrolle, ein junger Schauſpieler, der ſich als Lord verkleidet.









und gerade ihm ftellt man in Friedrich Baumann einen Nachfolger an die Seite (1795), der ebenfo wie er von der Vorftadtbühne kam und von ihr aus eigenartige, durchaus nicht fchädliche, urfprüngliche Töne in das vornehme Hoftheater brachte. Es verdient alle Anerkennung, dafs Weidmann den Rivalen nicht nur freundlich aufnahm, fondern fogar in einer feiner Hauptrollen, dem unverwüftlichen »Bettelftudent« auftreten liefs, ohne die Rolle ganz abzugeben, in der er nach dem »Eipeldauer« immer wieder feine künftlerifche Überlegenheit zu zeigen wufste.

Aber ungalanter Weife werden die Damen mit Vorwürfen über die vielen Lenze, die fie fchon gefchaut, am allerwenigften verfchont. Hauptfächlich richten fich die Angriffe gegen die Sacco, der man im Alter von einigen vierzig Jahren die tragifchen Liebhaberinnen nicht mehr angemeffen finden will. »Ich frage jeden Zufchauer von gutem Gefchmack, ob es ihm nicht Mühe koftet, fich in einer Sacco die fchöne Madame Müller (in »Menfchenhafs und Reue«) vorzuftellen«, ruft ein Kritiker; ja auch ein Freund der Künftlerin, der »Freymüthige Gedanken über das Spiel der Demoifelle Sacco und ihrer Mutter« (1790) veröffentlicht hat, fpricht von den »Fortfchritten in Jahren«, die ihr »manche Rollen zu fpielen verfagen, wo die Jugend einen wefentlichen Theil der Täufchung ausmacht«. Sie felbft mag auch wohl fühlen, dafs ihr helles, fchwaches Organ fich von der Emilia Galotti nie zur Orfina fteigern laffen werde, wie auch Lange, ihr begeifterter Lobredner, »fie nur in dem Fache der gedrückten leidenden Unfchuld einzig« findet. Dafs gegen fie, die noch als Medea, Imogen u. f. w. den Kenner entzückte, auch Intriguen fpielten, läfst fich kaum bezweifeln: hatte man doch ihre Tochter, die ihr zu gleichen verfprach, nach hoffnungsvollen Anfängen ganz von der Bühne verdrängt, auch die Abneigung gegen das Trauerfpiel überhaupt mag, wie auch die oben erwähnte Schrift meint, mitgefpielt haben. Am 15. Juni 1793 erfucht fie um Penfionirung, fie will fich ganz der Erziehung ihrer Tochter widmen und ift der Meinung, nachdem die Mutterrollen durch Frau Noufeul und Frau Stephanie ausreichend befetzt find, durch ihren Weggang »der Theatral-Oberdirekzion manchen verdriefslichen Procefs auf die befte Art erfparen zu können«. Mündlich fügte fie noch hinzu, fie wolle gerne einem jugendlichen Talente Platz machen, »woran das k. k. Hoftheater dermal wirklich einen Mangel zu haben fcheint«. Mit Decret vom 10. September erhielt fie ftatt der ihren 17 Dienftjahren entfprechenden Penfion von 533 fl. 20 kr. »mit Rückficht auf ihre um das Theater erworbenen ganz vorzüglichen Verdienfte« 800 Gulden. Am 19. November 1793 ift ihre Benefiz- und Abfchiedsvorftellung in »Erwine von Steinheim«; mit einfachen fchlichten Worten fagt fie zum Schluffe dem Wiener Publicum und dem Kaifer Dank, der ihr noch 100 Ducaten zum Gefchenk gemacht hat. Nachdem fie fich noch einmal vermählt hatte, ift fie 1802 in Wien geftorben.[1] Ihr Nachlafs fand verfchiedene Erbinnen: einen Hauptheil desfelben, namentlich die heroifchen Rollen, erhielt Frau Stephanie, die zeitlebens ihre künftlerifche Rivalin gewefen war, und ein viel energifcheres, wenn auch leicht ins Unfeine fpielendes Wefen hatte. Auch bei ihr aber wird fchon von böswilligen Kritikern die Frage aufgeworfen, wie man ihr die Rolle Cordelias, der jüngften Tochter Lears, zugetheilt habe. Viele Rollen übernahm die Tochter Müllers, Jofepha Hortenfia, vermählte Füger, die befonders als »Sonnenjungfrau« und »Mathilde von Giefsbach«, fowie in den tragifch-fentimentalen Rollen Emilia Galotti, Ophelia eine ftille, etwas weinerliche Empfindung ohne ausreichende Kraft bekundete. Sie erhielt wegen andauernder fchwerer Krankheit 1799 ihre Entlaffung, auf Fürfprache Brauns unter denfelben ehrenvollen finanziellen Bedingungen wie die Sacco. Tiefer, wenn auch ebenfalls nicht kräftig genug, fcheint das Talent Frl. Röslers gewefen zu fein, welche die Adamberger als ihre Schülerin dem Publicum empfehlend vorführte. Ihre Debutrolle Marianne in den »Gefchwiftern« bedeutet ihren gröfsten künftlerifchen Erfolg; fie fcheint fich nicht die Gunft der mächtigen Perfönlichkeiten erworben zu haben, ihre bildungsfähige Begabung wird wenig gefördert. Verehelichung entführte eine andere jugendliche Kraft, Frl. Föhrmann, deren Debut als »Orfina« (1792) von der »Wiener Theater-Kritik« mit grofsem Enthufiasmus begrüfst wurde, nach einjähriger Wirkfamkeit dem

[1] Der »Eipeldauer« gedenkt Schröders, bei dem anfangs kein Platz zu finden gewefen und schliefslich »hat ihn keins mehr angfchaut. Und fo habn's es auch mit der Sacco gmacht, die doch auf dletzt fo gut wie im Anfang gfpielt hat«.

Theater. Dadurch trat Frau v. Weiſsenthurn mehr in den Vordergrund, allerdings ohne ſich beſonders künſtleriſch geltend zu machen, obwohl ſie ſich ſo groſser Protection erfreute, daſs ſie in einer Paraderolle der Adamberger, dem »Kobold«, mit ihr alterniren durfte, ſowie die junge Charlotte Stephanie, deren Talent trotz ungünſtiger Stimmittel vielfach gerühmt wird. Sie war die erſte Margarethe in den »Hageſtolzen«. An Stelle der Munterkeit der Adamberger iſt ihr ein innig-rührender, unſchuldiger Ton eigen, der von angenehmſter Wirkung war.

Bald nach der Sacco zog ſich eine andere Künſtlerin zurück, deren Name ſchon mit den Anfängen des Burgtheaters verknüpft war: Frau Weidner. Sechsundvierzig Jahre hatte ſie dem Hoftheater angehört, als ſie am 29. April 1794 in Gotters »Jeannette« Abſchied nahm. Zu dieſem ihr vom Kaiſer gnädigſt bewilligten Benefice lud ſie (»Wiener Zeitung« Nr. 34) alle ihre Gönner und Freunde ein, die ſich auch in groſser Zahl zuſammenfanden, an der Spitze die Kaiſerin und der Palatinus, einer groſsen Vergangenheit zu huldigen. Die in Theaterangelegenheiten recht ſchweigſame »Wiener Zeitung« hat dieſem Ereigniſſe eine ausführliche Würdigung (Nr. 36) gewidmet, in der es heiſst:

»Schon beym erſten Auftritt erſcholl ein auſserordentliches Beyfallzurufen und Applaudiren, welches beim Schluſſe Ihrer Abſchiedsrede noch anhaltender fortdauerte. Billiges Bewuſstſeyn und Selbſtgefühl, ein vorzüglicher Günſtling des theaterſchätzenden Publicums beynahe ein halbes Jahrhundert lang, nach Verdienſt geweſen zu ſeyn, und eine ſo ſchmeichelhafte Ehre, bey ihrer Beurlaubung, musste ſie mit Rührung und Entzücken erfüllen. Sie gehörte zur Zahl von ſeltenen Erſcheinungen in der Künſtler-Reihe. In ihrer blühenden Jugend ſchon war der Ruf ihrer Theaterfähigkeit Urſache, daſs im Jahre 1748 ſie nach Wien hergezogen wurde. Talente und Kunſtfähigkeit verſicherten ihr beym Ausländer und Eingeborenen dieſer Kaiſerſtadt in einem ſo langen Zwiſchenraume bis ins reifeſte Alter fortdauernd verdienten Ruhm. Es werden ſehr wenige Charaktere übrig ſeyn, in welchen ſie nicht oft mit Vorzuge geglänzt hätte. Vom unſchuldigen Mädchen bis zur ehrwürdigen Groſsmutter, von der ſchalkhaften Columbine bis zur tragiſchen Heldin, gute und ſchlimme Menſchen, Thoren und Weiſe von allen Ständen und Altern, wuſste ſie mit Geiſt, Gefühl, Feuer in mannigfaltiger Nachahmung wahrer Natur darzuſtellen. Man vergaſs ihr Geſchlecht, wenn ſie gelegentlich als Mann erſchien. So meiſterhaft war ihre Täuſchung. Auch bey hohen Jahren blieb ſie vollkommen belebt, nie hat ſie mit Kälte und ohne Theilnahme geſpielt. Sollte wohl Madame Weidner des Wunſches nicht würdig ſeyn, noch viele Jahre mit Geſundheit, Heiterkeit und Zufriedenheit als eine geſchätzte und vergnügte Matrone zu durchleben?«



Philipp Friedrich Klingmann in der Rolle des Fürſten. Aus Ifflands „Dienſtpflicht".

Mit der goldenen Denkmünze geſchmückt, die ihr der Kaiſer verliehen hatte (ſ. Seite 103), trat ſie nach geendigtem Schauſpiele vor und hielt eine Abſchiedsrede in Verſen, die der Verfaſſer ſelbſt veröffentlicht hat.[1] In ihr Rollenfach rückte vornehmlich Frau Rivolla (geb. Dorn) ein.

1796 erfolgte die öfter ſchon geplante Penſionirung der Frau Stierle; hauptſächlich, um ſie in Soubrettenrollen zu erſetzen, wurde Frau Leiſer 1795 engagirt, auch Frau Schütz erhielt einige ihrer Rollen. Man war recht ſparſam in Berufung neuer Kräfte. 1791 holte man ſich Ziegler

[1] F. Schisling: Beurlaubung und Dankſagung der k. k. Hofſchauſpielerin Madame Weidner bey Ihrem Abſchied von der Schaubühne. Wien 1794. 8°.

und Bergobzoom wieder, beide durchaus keine Schaufpieler von Bedeutung. Während der erftere aber fich als verwendbare Nützlichkeit erwies, war der letztere aus feiner alten Tyrannenmanier, die fchon früher lächerlich gefunden worden war, nicht herauszubringen. 1796 gaftirte die Familie Koberwein, Vater und Mutter wurden nicht beibehalten, dagegen der Sohn Jofeph, deffen Anfänge recht befcheiden waren. Auch das Gaftfpiel von Frau Bulla (1797) führte nicht zum Engagement, ebenfowenig wie zahlreiche andere Verfuche, die nicht erwähnenswert find. Ein wichtiger Gewinn wurde nur Philipp Friedrich Klingmann. Er ift 1762 in Berlin geboren und hatte, nachdem er feinem Beruf als Frifeur untreu geworden, das ganze Elend der Wandertruppe kennen gelernt, bis er nach kleinen Anfängen bei Döbbelin und Seyler in die Schule Schröders in Hamburg kam. Brockmann machte auf ihn aufmerkfam, nur ungern liefs ihn Schröder ziehen. Er beginnt am 5. Mai 1791 als Hamlet, die Aufnahme ift eine ehrenvolle, aber entfprach doch nicht ganz feinen Erwartungen. Viel beffer gefiel er in jugendlichen Liebhaberrollen, wie dem Fähnrich, den Strelitzen u. a., während ihm, wo er in grofsen tragifchen Rollen mit Lange alternirte, immer der Mangel eines mächtigen Organs und eines rollenden Theaterpathos, fowie feine Kleinheit im Wege ftand. Von Braun fofort in den Ausfchufs berufen, hat er viele Unannehmlichkeiten mit den »älteren Kunftgenoffen«, die Schröder, wie er brieflich auf feine Klagen äufsert, nur allzu gut kennt. Was die Theaterkenner an dem jungen Manne gleich bei feinen Debuts bewunderten, war jene Eigenfchaft, die fie fonft an der Hofbühne fo fehr vermifsten: der ungezwungene Converfationston. Mit Schrecken fieht die »Wienerifche Theater-Kritik« (1793), dafs auch er anfange, durch heftige Declamationen auf das Publicum wirken zu wollen. »Wir fühlen« — ruft fie aus — »für diefen Künftler alle Hochachtung und befchwören fowohl ihn, als feine Herren Collegen auf das Nachdrücklichfte, den verwöhnten Gefchmack des Publicums zu heilen und den beynahe ganz vernachläffigten Converfationston auf unferer Bühne wieder einzuführen.« Derfelbe Wunfch klingt deutlich durch die Parallele hindurch, welche ein Anonymus in zwei Schriften zwifchen Mme. Sacco und Mme. Stephanie in der Rolle Eulalias in »Menfchenhafs und Reue« zog.[1]



Anna Adamberger, geb. Jaquet, in der Rolle der Gurli. Aus Kotzebues Lustspiel „Die Indianer in England".

Er beginnt: »Die Schaufpielerin Sacco ift für dergleichen Rollen von der Oberdirekzion aufgenommen; und doch trat die Stephanie vor ihr darin auf? Warum? könnte uns der itzige Director Braun fagen; aber das wird er wohl bleiben laffen.« Er befpricht die anderen Darfteller zuerft, ein Verfchweigen »könnten die Leute, die auch in den fchlechteften Rollen nie anders als auf ihren Steckenpferden der Eigenliebe die Bühne betreten, fehr übel nehmen.« Er tadelt Lange als unverftändlich. »Das Publicum ift fo gütig, ihn mit nicht allzeit aufgelegt feyn zu entfchuldigen«.

[1] Welche fpielt beffer? Madame Stephanie oder Sacco in dem Stücke »Menfchenhafs und Reue« o. O. 1789. Grundfätze zur Theaterkritik über Einficht, Sprache und Spiel in »Menfchenhafs und Reue«. Wien 1790.

Weidmann heifst der befte Schaufpieler Deutfchlands, Stephanie war gut am Platze, wo ihm »fein natürliches Alter und die vielfachen Leibesgebrechlichkeiten zu Hilfe kommen«. Brockmann hat ihn nicht ganz befriedigt. »Seine Eigenliebe ift fo grofs und fo auffallend, dafs feine befte Rolle immer eine fehr grofse Portion Brockmannifches an fich hat. Des aufserordentlichen Fallens und Steigens feiner Stimme, was im gemeinen Leben fo unnatürlich ift, nicht zu gedenken.« Er contraftirt die beiden Damen fchon in ihrer Erfcheinung: »Die Stephanie fcheint jung und fchön, die Sacco fcheint alt und nicht fchön«. Die Erftere erfafst den Charakter richtig, die Letztere ift immer wehmuthsvoll, fchwerfällig im Tone. »Die Kunft oder vielmehr das gekünftelte Studium hat fie von dem Wahren entfernt, fo dafs man fagen kann: Die Stephanie hat fich durch Mangel an Kunft der Natur genähert, die Sacco hat fich durch unrichtige Kunft davon entfernt.« Sie macht Stellungen, wie fie Balletmeifter Noverre vielleicht vorfchreibt. So wirkte auf ihn die Stephanie mehr, obwohl ihr Organ nicht glücklich, ihre Sprache nicht rein ift und das ernfte Studium fehlt. Er zeigt an mehreren unglücklichen Befetzungen, wie wenig man im Nationaltheater verfteht, Schaufpieler auf den richtigen Platz zu ftellen und entfprechende Kräfte für entfprechende Rollen zu gewinnen. »Ich bin zehn Jahre in Wien und kann mir den älteren Stephanie fo wenig als einen König, wie den jüngeren Stephanie als einen zärtlichen, guten Vater denken, und doch haben wir für Könige keinen Befferen als den guten Stephanie.« Er fchildert, wie man im Burgtheater auf die Pofe hinarbeite. Die Kinder, die im letzten Acte zur Verföhnung erfcheinen, werden von den Eltern emporgehoben und müffen zum Schluffe ein unnatürliches Tableau bilden.

Es war eine abfterbende Generation, welche den Kern des Enfembles bildete; einer folchen gegenüber erheben fich jederzeit die Forderungen des Naturalismus, in welche Form fie fich auch immer kleiden mögen. Das Ritterftück hatte feinen Ton ins Familienftück hineingetragen; gerade diefes begünftigte mit feiner Weinerlichkeit ein den Stoffen unangemeffenes Pathos. Die Ausführungen Laubes in feiner Gefchichte des Burgtheaters, welche die gute Schule Iffland'fcher Dramen gegen Verflachung der Schaufpielkunft rühmen, fcheinen mir nur fehr bedingt richtig. »Segensvoll für die künftlerifche Bildung des Burgtheaters«, wie Laube fagt, war Iffland wenigftens in der Periode, die wir jetzt betrachten, nicht.

Und mit den Anfprüchen an natürliche Darftellung entwickelte fich auch im Publicum das Organ für Scenerie und Coftüme. Man tadelt, wie der »Eipeldauer«, die Burggemächer im Ritterftücke, denen alle Tifche und Seffel fehlen, man belacht die »murmelnde Silberquelle« in der Ariadne, die aus einem alten filberftoffenen Schlafrocke hergeftellt ift, nach wirklichen hiftorifchen Trachten geht der Ruf, und die empireartige Toilette der Adamberger in »Die Indianer in England« erregt Achfelzucken, die Unreinlichkeit der Statiftencoftüme wird mit Entrüftung beobachtet, allerdings nur von wenigen Kennern. Die Menge erhält öfter ironifches Lob, wie viel fie fich von ihren Schaufpielern gefallen laffe, vor allem in Bezug auf das Erlernen von Rollen.[1] Stereotyp ift die Klage, wie wenige ihre Partien auswendig gewufst, wie ftark der Souffleur hörbar gewefen fei, in der Abfchiedsvorftellung der Sacco hat aufser ihr niemand eine Ahnung, was er zu fprechen habe, der »Eipeldauer« vermuthet 1794, dafs der alte Gebrauch, die Bücher drucken zu laffen und zu verkaufen,[2] aufgegeben worden fei, damit man nicht merke, dafs die Schaufpieler ihre Rollen nicht kennen. Eine kleine Befferung foll, nach derfelben Zeitfchrift, der neue Director gebracht haben, aber fie war nicht von Dauer.

So kann das Burgtheater vor der ftrengen Kritik des Auslands nicht Stich halten, wenn auch gelegentlich ein Reifender bei allem Tadel doch zugefteht, es gebe keine beffere Bühne in Deutfchland. Die ausführlichfte und wertvollfte Charakteriftik des Burgtheaters im Jahre 1796 danken wir dem dänifchen Romantiker Schack Staffeldt.[3]

Er klagt über den Gefchmack der Wiener, der fich dem Wunderbaren, dem Schwülftigen und der Poffe zuneige. So könne fich das Nationaltheater nicht rein bewahren. »Es fehlt den Wienern ganz und gar an der Fähigkeit, in der Anfchauung eines Kunftwerks als ein folches Gefallen zu finden. Materiell hat nur die Materie, nicht die Form einen Wert für ihn. Er fragt nicht Wie? fondern Was?« Das Burgtheater und das Kärnthnerthortheater haben ein verfchiedenes Publicum, das Letztere werde mehr vom bürgerlichen Kreife bevorzugt, deshalb gebe man hier auch »die abgefchmackteften,

[1] So fchreibt Alxingers »Öfterreichifche Monatsfchrift« 1790: »Ich habe mich fchon oft über die Gelaffenheit, nicht doch! über die Blödigkeit gewundert, mit der fich unfer Publikum alles gefallen läfst. Ich kann auf Ehre verfichern, dafs feit zwanzig Jahren, als ich unfere Bühne befuche, diefer Fehler (Rollenunkenntnifs) nie fo allgemein, nie fo auffallend, nie fo fchamlos begangen worden als jetzt. Die befferen Schaufpieler gehen den fchlechteren mit ihrem Beyfpiele vor und diefe zeigen einen recht edlen Wetteifer. Sie wiffen oft gar nicht an wem die Rede ift.« Frei von diefem Fehler ift nur Weidmann. Auch muthwilliges Verderben einer Rolle kommt vor. Gelegentlich weifs einmal ein Schaufpieler feine Rolle fo fchlecht, dafs er die Worte, die der Souffleur einem anderen bringt, für die feinen hält und nachfpricht.

[2] In einem Briefe an Göfchen (1. November 1794) eifert Jünger gegen diefe Widerrechtlichkeit, welche zunächft nur mit Genehmigung des Verfaffers Platz gegriffen hatte, bald aber, da der Ausfchufs einen Gewinnantheil von dem Wiener Buchdrucker erhielt, auch auf Stücke ausgedehnt wurde, deren Drucklegung fich der Verfaffer vorbehalten, z. B. Becks »Quälgeifter« (f. Holtei, 300 Briefe 2, 73). Wegen G. Hagemanns »Maitag« kam es zu einem Conflicte, der wohl die Einftellung diefer Gepflogenheit nach fich zog (f. »Öfterr. Monatsfchrift« 1794, 1, Seite 102 f.).

[3] Samlinger til Schack Staffeldt levnet. . . . . udgifne af F. L. Liebenberg. Kjöbenhavn 1851. Vol. I, S. 427 ff.

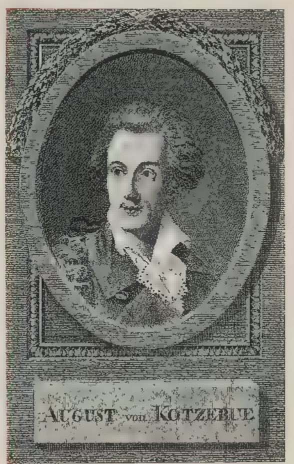
niedrigſten und ſchmutzigſten Poſſen«, die übrigens auch im Burgtheater nicht fehlen. Die Schauſpielhäuſer werden ſehr fleiſsig beſucht. »Prater und Theater ſind wenigſtens in den höheren Kreiſen die Pole der geſellſchaftlichen Unterhaltung.« Das Urtheil iſt aber oft ſehr verkehrt. »Oft declamirt der Schauſpieler eine Stelle ſehr ſchlecht und begleitet ſie mit einer verdienſtloſen Geſticulation; aber die Stelle gefällt und nun wird geklatſcht. Iſt die Stelle einmal beklatſcht worden, ſo kann man ſicher darauf rechnen, daſs ſie als Herkommen und Gewohnheit Geſetzeskraft erhält. Die Schauſpieler wiſſen das auch recht gut und nehmen bei dieſen Stellen alle ihre Kraft zuſammen, damit das Herkommen ja nicht verletzt werde.« Der derbe Witz iſt der Liebling des Publicums. »Sind die Grobheiten wider den Adel gerichtet, oder liegt in ihnen die Möglichkeit, auf irgend eine angeſehene Perſon bezogen zu werden, ſo iſt der Kitzel in den Händen noch gröſser. So wird bei einer Stelle in Kotzebues »Verwandtſchaften« ausgelaſſen geklatſcht, die heiſst: »Laſst uns unſeren Fürſten nicht ſolche Rathgeber wünſchen.« Der Schauſpieler declamirte ſehr bedeutend und man bezog die Stelle auf Thugut (den Minister des Auswärtigen). Der Kaiſer war gegenwärtig. Im Drama, das lange nicht ſo beliebt iſt wie Oper und beſonders Ballet, herrſcht Iffland und Kotzebue, der hier aber mehr Anhänger hat. Die feine deutſche Komödie fehlt, »weil die deutſchen Dichter und Schauſpieler nicht zur feinen Welt gehören«. Der Ausſtattung mangelt es ebenſo an Geſchmack wie an Pracht. In dem zahlreichen Perſonale gibt es nur drei hervorſtechende Talente: Lange für das Groſse, die Adamberger für das Naive, Weidmann für das Komiſche. Allgemeine Fehler ſind: »Die Übertreibung, der Schwulſt im Geberdenſpiel und das Schreien in der Declamation. Beide Fehler ſind die Schoſskinder der Wiener. . . . Es iſt hier kein einziger Schauſpieler, der den aimable libertin und den Mann von feiner Welt und vom Stande zu machen wüſste«. Beſonders manirirt iſt Frau Füger mit ihrer »Süſslichkeit und winſelnden Declamation«, die Weiſsenthurn ſcheint ihm einfacher. Sehr ausführlich werden nun die einzelnen Herren und Damen des Burgtheaters vorgenommen, in Charakteriſtiken, die ich zum Theil ſchon früher verwerthet habe. Beſonders eingehend ſtudirt er Lange in ſeinem Talente wie in ſeinen wahnſinnigen Übertreibungen. Es fehlt auch das richtige Zuſammenſpiel. »Einige Stücke gehen recht gut, aber dann iſt es ein Ohngefähr.« Jeder Schauſpieler ſorgt nur für ſich, er will glänzen. Maſchinen und Decorationen ſind ſchlecht. »Am Ende kam mir die gigantiſche Manier des Spiels der Männer und die ſüſsliche, kleinliche Manier der Weiber nicht ſo unnatürlich vor als im Anfange. Der Grund lag ohne Zweifel in mir, gewöhnen wir uns doch an alles.«

Dieſe eingehenden Betrachtungen eines Ausländers mögen in mancher Beziehung überkritiſch und tadelſüchtig erſcheinen, im Weſen treffen ſie den Nagel auf den Kopf, wie ja ihre vielfachen Übereinſtimmungen mit Beobachtungen heimiſcher Autoren beweiſen. Die kleinen Reformen Brauns und ſein Streben, dem Stande der Schauſpieler zu helfen, konnten nicht den Ausſchlag geben. Wie er die Gepflogenheit beſeitigte, dem Dichter die dritte Vorſtellung eines neuen Stückes zum Benefice zu geben und ein fixes Honorar einführte, ſchaffte er auch die üblichen Dankreden der Schauſpieler beim Hervorrufe ab und lieſs ſie durch eine ſtumme Verbeugung erſetzen. Er machte es ſich zur Aufgabe, die finanzielle Lage ſeiner Mitglieder zu verbeſſern, die allerdings mitunter recht bedenklich war. Dankt doch ſogar Lange öffentlich (»Wiener Zeitung« 1794, Nr. 69) den »Edlen Unbekannten«, die ihn durch eine private Subſcription ſeit einigen Jahren regelmäſsig unterſtützten. Gar viel geſchah im Geheimen, doch auch officiell werden nach beſonders gelungenen Vorſtellungen Remunerationen bewilligt. So erhalten nach dem »Mädchen von Marienburg« Lange und die Adamberger je 25 Ducaten, »als eine Aufmunterung«. Die Frage, die 1790 der anonyme Beurtheiler von »Menſchenhaſs und Reue« aufgeworfen hat, bleibt im Jahre 1797 noch ebenſo zu Rechte beſtehen, wie ſeine Antwort: »Woher kommt es, daſs unſere Nationalbühne noch ſo weit zurück iſt? Aus Mangel an Eifer für die Kunſt, Mangel an Einſicht bei der Wahl, Mangel an Geſchmack.«

Philipp Friedrich Klingmann.

Dieſe Übelſtände ſchrien nach einer Perſönlichkeit, die Gewähr biete, ſie alle zu beheben. Nach dem Tode Alxingers hielt Braun Ausſchau. Im October des Jahres 1797 wurde Kotzebue nach Wien berufen, der auf ſeinem Gute in Eſthland als Privatmann lebte.

2. Kotzebue in Wien (1798).



Kotzebue in Wien — eine kurze Epifode in der Gefchichte des Burgtheaters! Aber fie geftaltet fich bedeutungsvoll durch die literarifche Perfönlichkeit des Mannes wie durch feine Eingriffe in die Gefchicke der Hofbühne. Dafs fich feine Stellung nicht zu einer dauernden herausbildete, war nicht ausfchliefslich feine Schuld. Auch gegen ihn wurde mehr gefündigt, als er fündigte. Schon in dem unklaren Wirkungskreife, der ihm als Theaterfecretär eingeräumt war, lag die Unmöglichkeit, fich fowohl nach oben als nach unten zu behaupten. In Kotzebue rief man nicht einen Alxinger, der einen faft fubalternen Poften bureaukratifch ausfüllte; er war ein Beherrfcher der Scene, mit dem als Bühnenmann kein anderer in Deutfchland zu wetteifern vermochte.

Was man ihm amtlich zur Pflicht machte, war die Correfpondenz, die Auffícht über die Bibliothek und dergleichen; Baron Braun fügte hinzu, er folle fein Freund fein und ihm überhaupt mit Rath und That an die Hand gehen. Das waren recht vage Beftimmungen. Dafs er fich vorgefetzt hatte, keine kleine Rolle zu fpielen, das konnte man in Wien wohl vermuthen, und als er eintraf, ftand er einer bis auf die Zähne gewaffneten Phalanx gegenüber, gebildet aus dem Ausfchuffe und den von ihm protegirten Schaufpielern, die auch in den ihnen ergebenen Kreifen des Publicums bereits Stimmung gemacht hatten. Er felbft trat mit dem Gefühle, eine dirigirende Perfönlichkeit vorzuftellen, unter fie, ohne in feften Abmachungen eine Stütze zu haben. Das war von vornherein ein Unding.

Was er in feiner Amtsführung erfahren, hat er felbft in einem kleinen Buche »Über meinen Aufenthalt in Wien und meine erbetene Dienft-Entlaffung« 1799 dargelegt, dem mehrere kleine Gegenfchriften[1] erwiderten. An diefe, fowie an einige Berichte in deutfchen Zeitfchriften mufs die Darftellung fich halten, nachdem das Archiv des Burgtheaters für diefe Zeit faft gar keine Auskunft ertheilt.

Als Hauptobliegenheit war Kotzebue aufgetragen worden, ein kritifches Journal über die Wiener Hoftheater zu fchreiben. Es war dies ein Lieblingsgedanke Brauns, den er fchon 1794 durch Iffland hatte verwirklichen wollen.[2] Kotzebue ging, wie er verfichert, nur ungern an diefe »zeitfreffende und undankbare Arbeit«. Er veröffentlichte am 7. März 1798 eine Ankündigung, die er auch in feinem Buche vollinhaltlich abdruckt. Sein Plan umfafst Kritiken der Stücke und der Schaufpieler, auch für die Vor-

[1] (Schwaldopler:) Einige Bemerkungen über die Schrift des H. v. Kotzebue »Über meinen Aufenthalt in Wien« 1800. — Beleuchtung der jüngft erfchienenen Bemerkungen über die Schrift des H. von Kotzebue 1800. — (Richter:) Abgedrungene Vertheidigung des Verfaffers der Eipeldauer Briefe gegen H. v. Kotzebue. 1799.

[2] Siehe »Meine theatralifche Laufbahn« etc. S. 108. Aus diefer Zeit ftammt wohl ein ungedruckter Brief Ifflands an Alxinger, in dem es heifst: »Niemals hat das Schickfal mich irgendwo fo angezogen und weggeftofsen, als das mit Wien mein Fall ift. Wien, dem ich viel Dank fchuldig bin, ift für mich eine fremde Welt. Ich und meine Arbeit, wir find dort ohne alle Leitung.«

ſtadttheater, Äuſserungen des Publicums, auf die er beſonderen Wert legte, Auſſätze über Theater, Gedichte, Anekdoten und Berichte über auswärtige Bühnen. Eine Rubrik iſt der »Antikritik« eingeräumt, der Vertheidigung der Schauſpieler, »da das Wiener Theater-Journal vielleicht oft der Ankläger der Schauſpieler, und das Publicum der Richter ſein wird«.

Schon ein ihm zugekommener anonymer Auſſatz[1] vom 26. März, den Kotzebue ebenfalls mittheilt, hebt manche Bedenken gegen ein derartiges Unternehmen hervor, auch Braun gegenüber ſprachen ſich maſsgebende Perſönlichkeiten abfällig aus, ſo daſs er die Idee fallen lieſs und Kotzebue am 20. April von dieſer Verpflichtung enthob. So bringt die »Wiener Zeitung« vom 25. April die folgende »Theater-Nachricht«:

»Der uneigennützige Zweck des angekündigten Wiener Theater-Journals war Beförderung des Guten; da aber die Direction ſowohl, als der Herausgeber durch eine Menge anonymer Briefe überzeugt worden ſind, daſs die Wirkung einer ſolchen Schrift der guten Abſicht nicht entſprechen möchte, daſs ſie vielmehr ſtatt des gehofften Nutzens nur zum literariſchen Kampfplatz dienen und eine Quelle manchen Verdruſſes für den Herausgeber werden würde; ſo hat die Direction beſchloſſen, ihren Plan aufzugeben. Wien, 23. April 1798. A. v. Kotzebue.«

Aber die Sache ſelbſt war damit nicht fallen gelaſſen; auf eine Anregung von Seite der Leitung der »Wiener Zeitung« hin beauftragte Braun ſeinen Secretär, anonyme Kritiken in dieſes Blatt einzurücken. Das that Kotzebue, und das ſich ſonſt nur mit Titelanzeigen begnügende Blatt brachte nun vom 1. Auguſt, dem Tage der Wiederaufnahme des Schauſpiels nach den Ferien, bis zum 15. ausführliche Beſprechungen der aufgeführten Stücke und Darſtellungen. Daſs Kotzebue nicht mit Unrecht ſeine »Schonung« rühmt, wird ſich aus den ſpäter anzuführenden Urtheilen zeigen. Aber er tadelt doch und iſt jedenfalls Partei, intereſſirte Partei. So begreift man das Aufſehen, das dieſe Kritiken machten, welche den lauernden Feinden die ſtärkſten Angriffspunkte boten. Das Publicum wurde mit hereingezogen, das in treuer Pietät an ſeinen alten Schauſpielern hing und zum Theil leicht zu überreden war, daſs ihm der fremde Eindringling ſeine Lieblinge verleiden wolle. Im Theater ſelbſt erfolgten Kundgebungen für und gegen Kotzebue, ſo daſs ſchlieſslich die Direction die Referate wieder einſtellte. Am 19. Auguſt entſchied ein Erlaſs:

»Auf mehrere gemachte Vorſtellungen haben Seine Majeſtät Allerhöchſt zu befehlen geruhet, daſs die eingeführten theatraliſchen Kritiken in dem Wienerdiarium über die aufgeführten Stücke und Schauſpieler ſogleich eingeſtellt werden ſollen, jedoch könnte noch ferners, wie vorhin auch geſchehen iſt, in den Beylagen von den neu aufgeführten Stücken, ohne ſich in eine Kritik einzulaſſen, Meldung gemacht werden, welche Nachricht jedoch allemal vorläufig dem gewöhnlichen Theatral-Cenſor zur Begutachtung vorgelegt werden ſoll.«

Damit hatte Kotzebues Anſehen die erſte ſchwere Schlappe erlitten. Es war allerdings die Direction ſelbſt, die ihm dieſelbe zugezogen hatte. Sie hätte, meint ein zeitgenöſſiſcher Berichterſtatter ganz richtig, »gerade das verbieten ſollen, was ſie ihm zur erſten Pflicht machte«. Ihm kann man nur den Vorwurf nicht erſparen, daſs er das Anſinnen nicht gleich bei ſeinem Engagement zurückgewieſen habe. Als Beamter eines Inſtitutes öffentlich dasſelbe beurtheilen — wie unmöglich das war, hätte ſchon das Beiſpiel Leſſings zeigen können, deſſen Hamburgiſche Dramaturgie Braun wohl vorſchweben mochte.

Kotzebue, der am 30. Januar eintraf, ſah mit raſchem Blicke, wo die Reformen, die er im Auge hatte, einzuſetzen hätten: in der Ergänzung des Perſonals. Er erkannte ſofort, daſs die Natürlichkeit von dieſer Bühne geſchwunden ſei und einem falſchen Pathos, einer weinerlichen Sentimentalität Platz gemacht habe, die von einem gutwilligen Publicum immer gröſser gezogen worden. Daſs bereits vereinzelte Stimmen laut geworden waren, die dieſen Mangel fühlten, wurde ſchon erwähnt. Um wieviel ſtärker ein Ausländer ihn beobachten konnte, das beweiſt die intereſſante Schilderung des National-Theaters, die E. M. Arndt kurz nach Kotzebues Erſcheinen in Wien niederſchrieb.[2] Sie verdient genauere Beachtung.

Arndt erklärt, daſs ſeine Erwartungen, die ſehr groß waren, recht enttäuſcht wurden. »Es iſt wahr, ich würde ſehr Unrecht haben, nicht zuzugeſtehen, daſs ſie oft vortrefflich ſpielen; aber oft ſind ſie unter aller Kritik, und zwar, wenn ſie in Wien am meiſten gefallen. Wenn ſie in ernſthaften

[1] Verfaſser desſelben iſt Carl Anton von Gruber, wie er ſelbſt in der Kotzebue gewidmeten Schrift über Ifflands Mimik (1801) mittheilt.

[2] Reiſen durch einen Theil Deutſchlands, Ungarns, Italiens und Frankreichs. 2. Auflage. Wien 1804. Bd. 1, S. 235 ff.

Rollen nicht die Sprache würgen, nicht auf Stelzen gehen, die Sentenzen, die gleich Schneeflocken aus ihrem Munde fliegen, nicht in einem Pathos reden, das ſelbſt der geſpannteſten Erwartung unnatürlich iſt, ſo werden ſich ſchwerlich Hände zum Klatſchen erheben und Lippen zum Bravo öffnen. Alles, was recht fein, recht leicht und natürlich im Dialog, wie in der Sprache iſt, gefällt doch nicht, wenn der Schauſpieler hier es nicht einige Grade höher zu ſchrauben weiß. Aber Stücke, wie ſie Herr Ziegler ſo leicht aus ſeinen Fingerſpitzen ſchüttelt, die von moraliſchen Sentenzen und feinen Regeln ſtrotzen, übrigens aber weder Leichtigkeit des Dialogs noch Feinheit des Witzes oder Gewandtheit der Darſtellung haben, ſolche Stücke, die ihnen alles ſo recht, wie warme Torten ins Maul ſtreichen, verfehlen, hübſch weinerlich und erbärmlich geſpielt, nie den Beyfall des großen Haufens, wenn auch einige wenige Vernünftige den Kopf ſchütteln. Die Stücke und das Spiel dieſes Mannes (Ziegler) ſind auch gleichſam das Echo des großen Haufens, der durchaus Alles verzerren und überſpannen will; der das Trommelfell ſeiner Ohren, wie die Fühlhörner ſeines Herzens, durchaus mit Donnerwettern der Declamation und Kartätſchenſchlägen der Moral erſchüttert und zermalmt wiſſen will. Die meiſten Schauſpieler, ſelbſt die guten, die hierher kommen, lernen dieſe Stimmung des Publicums bald und fallen aus dem leichteſten und ungezwungenſten Spiele in ein affectirtes und geſpanntes.« Der bedeutendſte Künſtler erſcheint ihm Brockmann, in dem er »die reine Natur« ſieht. Bergobzoom ſpielt zweite Rollen. »Freuen muſs es ihn doch, daſs der pathetiſche, handſchlagende und ſtolpernde Geſchmack, der in ſeinen Glorietagen gegolten hat, bey den Kindern ſeiner Beyfallklatſcher wieder aufzuleben anfängt.« Den alten Müller nennt er mit Auszeichnung. »Die Lieblinge des Publicums ſind Klingmann und Lange. Klingmann hat der Geſchmack des Publicums ſchon beſtochen, und er fällt oft in eine ſo feyerliche Declamation, ſchaukelt oft ſo waghalſig und beinbrüchig umher, daſs einem ganz übel werden möchte und ſo wird er leider endlich dahin kommen, daſs er für die holde Sprache der Natur Affectation und für Gefühl Wind und Luft ſtreiche zum Beſten hat. Herr Lange, obgleich kein häſslicher Mann, hat weder ſein Äuſseres noch ſein Organ. Ich habe ihn nie ſchlecht ſpielen ſehen, aber er ſteht immer um einige Noten höher, als die Perſon, die er ſpielt, und ſelbſt da, wo es Einen dünkt, er habe die Natur ergriffen, iſt endlich ſo ein kleines Aber, das nicht vollen Beyfall geben läſst. Mich dünkt, ich habe noch nie einen Naturton aus ſeiner Stimme gehört, und am wenigſten dann, wenn alle Hände auf dem Parterre und in den Logen ſich auf Klatſchen heben. Herr Ziegler iſt als Schauſpieler zuweilen in imponirenden Rollen recht gut, und hat lange nicht den erlernten Paſsgängerſchritt, den er als Dichter nun einmal beliebt findet.« Unter den Damen nennt Arndt nach Hörenſagen als Erſte die Adamberger, die er, da ſie ſo ſelten ſpielt, gar nicht geſehen. »Die Lieblingin des Publicums iſt Madame Weiſsenthurn. Sie hat mich ſelbſt oft durch ihr vortreffliches Spiel bezaubert. Sie wird dagegen auch oft wieder ſo nachläſſig, ſo unausſtehlich fuſslich und affectirt, ſo wackelnd mit dem Kopfe und um ſich fahrend mit den Händen, daſs Einem bange werden kann und man keineswegs das Weib wieder erkennt, das uns den vorigen Abend entzückt hat.« Der Verfaſſer ſchlieſst: »Man ſieht aus allem dieſem recht gut, daſs es dem Theater nicht an vorzüglichen Subjecten, wohl aber an einem leitenden und lenkenden Geiſte fehlt, der alles im rechten Tact erhält. Es fehlt hier ein Mann, wie weyland Schröder oder Iffland; oder, wenn er auch unter ihnen wäre, ſo fehlt ihm die Auktorität.«

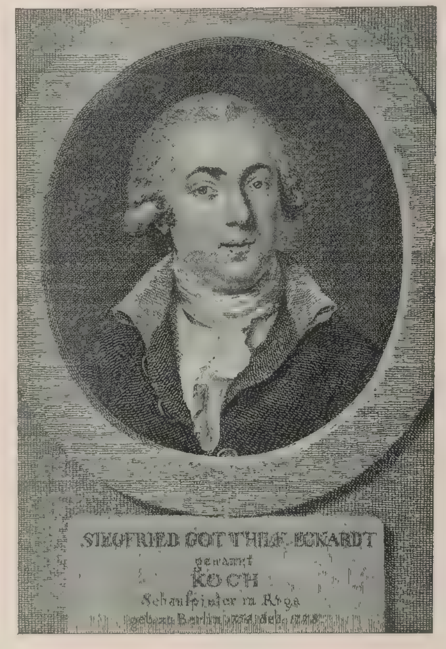


Sophie Schröder in Gotters Medea. Nach einem Aquarell

Was man ſo in Reiſebeſchreibungen oder im Geheimen äuſserte, hatte Kotzebue die Kühnheit öffentlich zu verkünden. Er geſteht ſelbſt, er habe »laut geſprochen gegen das Predigen und Schreyen, welches ſich auch die beliebteſten Schauſpieler zum Theil erlaubten und noch erlauben«. In ſeinen Kritiken betont er öfter das falſche Pathos, beſonders bei Klingmann, den leider ſeine Natur und Wahrheit ſo ſehr verlaſſen habe; er tadelt Brockmanns »Predigerton«, ohne mit Anerkennung für ſeine darſtelleriſchen Gaben zu kargen. Während ſich ſeine Zeitungskritiken ſelbſt über Frau Weiſsenthurn mäſsigen und nur bedauern, daſs in der Steigerung ihre Stimme unangenehm wird, behandelt er ſie in ſeiner Rechtfertigungsſchrift mit ſchärfſter Herabſetzung. Er bekennt zwar, daſs ſie ihre Rollen mit Einſicht ſpiele, ſetzt aber ſofort hinzu, »daſs

ihr kreiſchendes Organ, ihre weinerlich verzerrten Geſichtszüge und einige andere üble Angewohnheiten ihr faſt unüberſteigliche Hinderniſſe in den Weg legten, ſich bis zum Rang einer groſsen Schauſpielerin zu erheben«. In dieſer Weiſe hat ſich Kotzebue jedenfalls auch mündlich und ſehr vernehmlich geäuſsert. Das war unklug, einer Schauſpielerin gegenüber, die ſich der allergröſsten Protection erfreute.[1]

So ſtellt Kotzebue den alten Künſtlern der Wiener Bühne neue Kräfte entgegen, die gerade das hatten, was dieſen fehlte: einen ungezwungenen, leichten Converſationston. Im Auguſt 1798 brachte er als Erſten Friedrich Rooſe, der als Naturburſche und jugendlicher Liebhaber debutirte. 1767 in Limburg geboren, ſollte er Advocat werden, ging aber zum Theater; in Königsberg lernte Kotzebue ihn kennen. Arndt ſpricht von ihm als einem Darſteller, der für den »luſtigen Wildfang und liebenswürdigen Impertinenten« beſtimmt zu ſein ſcheint. »Wenigſtens hat er noch ſeine natürliche Sprache am Leibe.« Kotzebue ſelbſt ſchreibt von ihm:



»Seine Declamation iſt durchaus richtig, ſein Geberdenſpiel fein und leicht, er weiſs ſeine Rolle zu nuanciren, ohne jemals in Übertreibung zu fallen. Er hat den ſo ſeltenen Converſationston vollkommen in ſeiner Gewalt, und mit allen dieſen Vorzügen verbindet er eine einnehmende Geſtalt, und ein reines Sprach-Organ. Im erſten Act ſprach er jedoch zu leiſe, und die Furcht, mit welcher er die Bühne zu betreten ſchien, erzeugte Anfangs einen gewiſſen Mangel an Lebhaftigkeit, der aber nach und nach abnahm, und endlich im fünften Acte ganz verſchwunden war.« Auch in ſeiner zweiten Rolle fehlt ihm noch die volle Lebhaftigkeit.

Ihm folgten Herr und Frau Stollmers. Sie kamen aus Reval, wo Kotzebue ſie geſehen hatte. Der Mann, nur für kleine Rollen beſtimmt, hatte ſich 1795 mit der blutjungen Schauſpielerin Sophie Bürger vermählt, die nun, kaum achtzehnjährig, als präſumtive Nachfolgerin der Adamberger die Bretter des Hofburgtheaters betrat. Sie debutirte am 8. Auguſt als Margaretha in Ifflands »Hageſtolzen«.

»Die Naivetät der meiſten Schauſpielerinnen«, meint Kotzebue, »iſt bloſs Muthwille oder Schalkhaftigkeit. Die ihrige iſt mit Unſchuld gepaart. Ihr Ton iſt innig und wahr, und die wenigen Stellen, wo ſie Herzlichkeit auszudrücken hatte, gelangen ihr eben ſo vortrefflich, als die munteren Darſtellungen. Ihre Geſtalt iſt artig und würde bey einer etwas vortheilhafteren Art, ſich zu kleiden, noch mehr gewonnen haben; ihre Ausſprache iſt ebenſo verſtändlich, daſs der Zuhörer auch nicht eine Sylbe verliert.« Gleich befriedigt äuſsert er ſich über ihre zweite Debutrolle in den »Corſen in Ungarn« von Kotzebue und ihr Gretchen in den »Verwandtſchaften«.

Auch Arndt fällt die junge Schauſpielerin auf:

»Aber eine Acquiſition machte die Bühne während meines Aufenthaltes in Wien, wozu man ihr Glück wünſchen muſs, eine Mademoiſelle (!) Stolmers, die in Lifland und Ruſsland ihre Proben gemacht hat. Es iſt ein junges, ſechzehnjahriges Mädchen, ein kleines dralles Ding, ohne Wuchs und auch von Bildung, gar nicht hübſch, aber doch weiſs ſie in ihrer Gattung immer zu gefallen. Ihr Antheil ſind die naiven und unſchuldigen Mädchen, die ſie vorzüglich trifft. Ich werde mich ihrer lang erinnern, als Margot in dem kleinen Stücke von Thümmel[2] und als Gärtnermädchen in den »Corſen in Ungarn«. Ihre Sprache, ihr Anſtand, ſelbſt ihre Kleidung bleibt ſo ſehr als möglich der Natur angepaſst.«

[1] Schwaldopler nimmt ſie energiſch in Schutz: »Iſt das Organ der Madame Weiſsenthurn gleich nicht ſo melodiſch als z. B. das unſerer Adamberger, ſo kann man es doch keineswegs kreiſchend nennen, und in einer Reihe von Rollen hat ſie bewieſen, daſs ſie es auch zu einer lieblichen Sanftmuth mildern kann. Was die weinerlich verzerrten Geſichtszüge betrifft, ſo iſt es unnöthig, davon weiter zu ſprechen, da Madame Weiſsenthurn als ſchönes Weib bekannt iſt.«

[2] 25. Auguſt 1798 zum erſtenmale.

Viel kühler urtheilt ein Wiener, Rofenbaum,[1] dem fie im Ganzen nur nicht übel gefällt. Aber unter Kotzebue hat fie nicht viel Gelegenheit, grofse Rollen zu fpielen, und nach deffen Abgange wird fie vollftändig beifeite gefchoben. Die Zutheilung der »Frau in Trauer« in der »Minna von Barnhelm« ward entfcheidend. Sie geht — wenig betrauert. Aber fie kehrt in fpäteren Jahren wieder, nicht mehr als Sophie Stollmers, fondern als Sophie Schröder!

Im September treffen Herr und Fräulein Koch ein. Friedrich Gotthelf Koch, mit richtigem Namen Eckardt,[2] aus gut bürgerlicher Familie zu Berlin 1754 geboren, war hauptfächlich durch Engels Zureden zum Theater gegangen, für das er wie Iffland den Fond einer ausgezeichneten Bildung und gewandten äufseren Form mitbrachte. Er hatte fchon an zahlreichen deutfchen Bühnen gefpielt, in Kurland war er mit Kotzebue zufammengetroffen, mehrfach hatte er auch fchon in Riga, Frankfurt, Mainz, Hannover und anderen Orten als Director gewirkt, als er nach Wien berufen wurde, zugleich mit feiner Tochter Betty (geboren 1775), die fchon mit 8 Jahren die Bühne betreten hatte. Sowohl für den Vater, wie für die Tochter war ein Engagement künftlerifch beftimmend gewefen, das in Mannheim unter Iffland. Das junge Mädchen fand bei ihm die ftärkfte Förderung, indem er fie aus dem naiven Fache, in dem fie ihr Publicum entzückte, langfam ins Tragifche hinüberleitete. Der Vater wieder fah in Iffland das Vorbild für die feine Detailausarbeitung der Rollen, die einfache Sprechweife, nur übertraf er ihn an tiefer, echter Empfindung, die freilich nicht viel über das Bürgerliche hinausging, diefes aber mit einem feltenen Reichthum an Tönen beherrfchte. Als fie in Wien zum erftenmale auftraten, wurden fie beide recht kühl aufgenommen. Ihm gegenüber fielen Äufserungen, wie man fie jetzt auch noch gelegentlich vernehmen kann: fo natürlich zu fein, fei keine Kunft.[3] Betty, die in naiven Rollen debutirte, fand man fchon etwas zu corpulent, manche nennen fie direct unangenehm; erft in den tragifchen Rollen fiegte ihr herrliches, wunderbar ergreifendes Organ, die den Zufchauer mitreifsende Empfindung, ihr edles Spiel, das durch das claffifch gefchnittene Profil und die tiefen blauen Augen wefentlich unterftützt wurde. Für fie tritt Kotzebue ganz befonders ein, und in feiner Hitze vergifst er Tact und Klugheit vollftändig. So wenn er die Weifsenthurn fragt: »hegt fie den füfsen Wahn, fie fey eine gröfsere Schaufpielerin als Mlle. Koch« und meint, es laffe fich von ihr noch alles hoffen, »wenn fie fich nur nach Mlle. Koch bildet«. Das ift nicht mehr Kritik, das ift eine beabfichtigte Beleidigung, die keine Frau ungerochen laffen wird!

Aber nicht nur die Kochs, auch die früher Genannten und einige andere tüchtige Gäfte, die entweder nicht oder nur für kurze Zeit engagirt wurden, hatten über das Wiener Publicum zu klagen. Ein Auffatz im »Archiv der Zeit« führt aus, dafs der Wiener feinen Gefchmack nach drei Perfonen bildet, dem Kafperl, der Adamberger, die die fogenannten naiven Mädchen als wahre Gänschen fpiele, und fo jedem Wiener als »feine Frau, feine Tochter, feine Geliebte« erfcheine, und Lange, »der alle Affecte durch ein unmäfsiges Gefchrey, durch ein fchreckliches Zetern und Lärmen darftellt«. Alle neuen Schaufpieler find gehalten, diefe zu imitiren, fogar die Damen müffen Langes Wüthen in tragifchen Rollen nachahmen. »Der Wiener liebt Schaufpieler, an welche er gewöhnt ift, fie mögen brav fein oder nicht. Daher gefällt felten ein fremder Schaufpieler im Anfange.«

So tönten Roofe oft »Zeichen der Kälte und des Mifsfallens« entgegen, wie Kotzebue meint, zum Theil durch »Mitleid mit dem älteren Schaufpieler« (Brockmann) verurfacht. Kotzebue liefs fich nicht irre machen: unabläffig betont er die Nothwendigkeit des Converfationstones. Schon in feinen

[1] Jofeph Carl Rofenbaum (1770 bis 1832), Secretär des Fürften Efterhazy, führte ein Tagebuch von 1797 bis 1829 in elf Bänden, das handfchriftlich in der Hofbibliothek aufbewahrt ift. Es behandelt hauptfachlich die theatralifchen Ereigniffe, die er, als Gemahl der Sängerin Therefe Gafsmann mit Theaterkreifen in inniger Verbindung, genau verfolgt. Seine ganz aphoriftifchen Notizen, die oft von grofsem Werte find, werden im Folgenden mit (R) bezeichnet. Vgl. meine Auffätze in der »Neuen Freien Preffe« Nr. 8652 bis 8654.

[2] Biographie von M. C. Baldamus Wien 1828.

[3] Schwaldoplers Gegenfchrift gefteht zwar Koch manche Verdienfte zu, bezweifelt aber, dafs er je Brockmann ganz erreichen werde. Er tadelt wie viele andere Kritiker feine tiefe und oft fchwer verftändliche Stimme und findet, dafs man, im Gegenfatze zu Brockmann, bei ihm oft daran erinnert werde, dafs man im Theater fitze.

Kritiken eifert er gegen das Vorurtheil, das Theater sei zu groſs, um dieſen »einzig wahren« Ton feſtzuhalten. Schon das Beiſpiel zweier älterer Künſtler, der groſsen Adamberger und Weidmanns, widerlege es:

»Und gerade der Umſtand, daſs alle die, welche jenen Ton inne haben, Lieblinge des Publicums ſind, beweiſet hinlänglich, daſs man die Vorzüge des Converſationstons fühlt. Man kann alſo recht gut, wenn man nur will, die vereinten Wünſche aller Kenner befriedigen. An Talent dazu fehlt es gewiſs keinem unſerer beſſeren Schauſpieler. Man höre nur auf, durch prunkvolle Declamation nach lärmendem Beifall zu haſchen; man folge unſeren vorzüglichſten Mitgliedern auf dem Pfade der Natur, und unſere Bühne wird dann bald auf den erſten Rang Anſpruch machen dürfen.«

Die Ziele Kotzebues wurden von Einſichtsvollen auch gebürend gewürdigt.[1]

Mit tiefſtem Theaterverſtändniſſe hat Kotzebue ſich ſeine neuen Kräfte ausgewählt und an den richtigen Platz geſtellt. Er hat auch mit Glück geſucht, eine groſse Künſtlerin wie die Adamberger in ein anderes Fach hinüberzuleiten. Am 9. November gab ſie auf ſein Erſuchen noch einmal die Gurli. Als ſie vorgerufen wurde, ſprach ſie nur das eine Wort: »Geweſen!« »Der Eindruck«, ſchreibt ein Berichterſtatter,[2] »welchen dieſes Wort mit der ihr ganz eigenen Betonung beim ganzen Publicum erregte, kann nur empfunden, nicht geſchildert werden. Als Augenzeuge kann ich ſagen, daſs ich bis in das Innerſte erſchüttert wurde und mir dachte: Ja wohl, Geweſen! aber nicht die groſse Künſtlerin, aber geweſen iſt dieſe Rolle für alle, welche dieſelbe nach dir geben und dich nie erreichen werden.« In der »Selbſtbeherrſchung« Ifflands (29. December 1798) ſpielte ſie ihre erſte ältere Rolle, die Baronin. »Spielte?« fragt die »Wiener Theaterkritik«. »Nein, ſie war ganz der edle Charakter, den der Dichter entwarf.« Stürmiſch vorgerufen, ſagte ſie: »Aller Anfang iſt ſchwer.« Braun ſchickte ihr Tags darauf eine Marmorvaſe, mit einem äuſserſt enthuſiaſtiſchen Briefe, der beginnt: »Aller Anfang iſt ſchwer. Wohl dem, der ſo endet, wie Sie anfingen.« Es entſpricht Kotzebues Kritik des Einzelnen, wenn er auch wiederholt betont, daſs das Zuſammenſpiel ein viel lebhafteres werden müſſe. Zum Beſten des Enſembles ſchaffte er die Gepflogenheit, daſs in wichtigen Stücken nur einige Rollen gut beſetzt wurden, ab und bewog manche der Schauſpieler, kleine Rollen zum Vortheile des Ganzen zu übernehmen. So iſt Kotzebues Verdienſt noch nie genügend gewürdigt worden; durch ſeine neuen Engagements wurde er der Grundleger des berühmten Burgtheaterſpieles, der Vorbereiter der groſsen Epoche der Wiener Hofbühne. Deutlich hat es ſich dabei gezeigt, daſs da nicht der blinde Zufall mitſpielte, ſondern daſs es zielbewuſste organiſatoriſche Begabung war, die ihn dabei leitete.

Wäre es nur in Bezug auf neue Stücke ebenſo geweſen! Freilich hat Kotzebue da eine ſtarke Entſchuldigung, die nicht überſehen werden darf: die Hinderniſſe der Cenſur. So konnte er thatſächlich den Claſſikern nicht mehr Beachtung als ſeine Vorgänger zuwenden. Er hat wegen Aufführungen des Wallenſtein mit Schiller unterhandelt,[3] der ſich bereit erklärte, entweder ſelbſt Änderungen im Einzelnen vorzunehmen oder ſie Kotzebue zu überlaſſen, wenn die Cenſur, woran er mit Recht zweifelte, den Stoff an und für ſich nicht verwerfe. Zwei Werke Goethes ſtanden ſchon auf Kotzebues Spielplan. Zunächſt — eigenthümlicherweiſe, aber für Kotzebue bezeichnend — die »Mitſchuldigen«, in denen er alle kleinen Anſtöſsigkeiten ausgemerzt hatte. Demohngeachtet, berichtet ein Freund Kotzebues, brachte es der neue Ausſchuſs dahin, daſs es bei der letzten Probe verboten wurde, als die Anſchlagzettel ſchon herumgetragen waren. Roſenbaum erzählt »den Faſchingſtreich von dem Abderiten Ausſchuſs, daſs ſie bey der Generalprobe, nach ſchon angeſchlagenen Zetteln Mittags um 12 Uhr das neue Stück abſtellten, weil Brockmann ſagte: Es wäre zu niedrig, voll Zoten, und man könne es auf keinem Hoftheater geben, das iſt mehr als dumm.«

Thatſächlich meldet der Zettel vom 30. Januar 1799 die Première des Goethe'ſchen Werkes, und wird überklebt. »Wegen vorgefallener Hinderniſſe kann das heute angekündigte Stück nicht gegeben

[1] Beſonders ausführlich von M. v. Collin in der Biographie ſeines Bruders (Werke, Bd. VI, S. 334), wo er die Darſtellung der Tragödie zu jener Zeit ganz im Sinne Kotzebues verurtheilt.

[2] Kurzgefaſste Geſchichte der Hoftheater in Wien (bis 1820) von Freih. v. Zinnicq (Handſchrift der Wiener Stadtbibliothek).

[3] S. Briefe, herausg. v. Jonas 5, 461 ff.

werden«. Dafs man dem bereits zurückgetretenen Kotzebue einen Streich fpielen wollte, ift zweifellos. Zur felben Zeit hat Kotzebue noch die Iphigenie austheilen laffen, fo dafs das Verdienft der bald zu befprechenden erften Aufführung ihm zufällt.

Kotzebue richtete sein Hauptaugenmerk auf eine grofse Zahl von Novitäten. Was früher Pflicht gewefen war, alle drei Wochen ein neues Stück zu liefern, war ganz in Vergeffenheit gerathen, ein Dutzend ungefähr genügte jährlich.[1] Kotzebue brachte im Jahre 1798 26 Novitäten. In erfter Linie kommen feine eigenen Werke in Betracht. Dafs er feine Producte oft und gerne gab, wird ihm Niemand verargen, anderes hatte man auch nicht von ihm gewünfcht. Dafs er um ihretwillen andere Dichter verdrängt habe, ift übertrieben; während 1797 11 Stücke Kotzebues mit zufammen 53 Aufführungen figuriren, erfcheinen 1798 18 Stücke mit 73 Aufführungen; zugleich aber auch 15 Stücke Ifflands mit 37, 9 Stücke Zieglers mit 35 Aufführungen. Kotzebue brachte 1798 acht, 1799 während feiner Anwefenheit noch zwei neue eigene Stücke. Mit grofser Spannung fah man in Wien dem erften Werke entgegen, mit dem er fich feinen nunmehrigen Mitbürgern vorftellen würde.

Und da hatte fich der überfchlaue Kotzebue etwas verrechnet. Während er in feinen Engagements das Wiener Publicum zum Verftändnis für die Natürlichkeit zu erziehen fuchte, lieferte er eigene Stücke, welche die Sentimentalität des beliebten Iffland noch wo möglich übertrumpfen follten. Da zeigt fich wieder Kotzebues Charakterlofigkeit: er wird gegen feine beffere Überzeugung zum willfährigen Diener einer thränenfehnfüchtigen Menge. So erfchien am 26. März »Die filberne Hochzeit«. Ein Rührftück der fchlimmften Sorte, mit der Hauptfigur eines Landmanns, der zum Schluffe fich als fürftlicher Minifter entpuppt, dürftig in der Komik, dagegen überladen mit moralifchen Tiraden, befonders am Schluffe, wo die Wiener Theaterhandfchrift noch einige, im Drucke fehlende, hinzuthut. Eine ganze Reihe von applausziehenden Schlagern hat die Cenfur unbarmherzig geftrichen.[2] Schon der Titel klang angeblich den Wienern fremdartig. Und was fie fahen, war, wie Schwaldopler ausführt, einerfeits complicirt und verworren, anderfeits fehr gewöhnlich, man fand lauter »Theaterftreiche« und tadelte die Anhäufung von rührenden Situationen. So conftatiren eine Reihe von Zeugen die kühle Aufnahme des Werkes, während Kotzebue von einem allgemeinen Beifall fpricht.[3] Viel mag gewifs auch die übergrofse Erwartung zur Enttäufchung beigetragen haben . . Kurz, es war nicht der volle Sieg, wie Kotzebue ihn gewohnt war.

Nicht viel anders erging es dem »Epigramm« (25. Sept. 1798), fchon ein Titel, der dem Wiener fehr fpanifch vorkam. Die Verlogenheit diefer Rührgefchichte ift womöglich noch gröfser; in der männlichen Hauptfigur paradirt ein Ausbund aller Tugenden und Kenntniffe, der fowohl ein Bewunderung erregendes politifches Referat zu fchreiben, als auch eine grofse Augenoperation an einem Blinden zu vollziehen weifs. Eine gefunde Kritik liefert der »Eipeldauer«.

»Jetzt wünfchet ich nur, dafs aufn Theater noch mehr andere folche Operationi aufführen. Das wär gewifs recht kommot, da könnt ma ja glei im Theater die ganze Doctor-Wiffenfchaft ftudiren . . . . Ich hab das Ding nicht natürlich gfunden, da ift mir aber endlich auch eingfalln, dafs 's nur a Komödi is, und dafs da nit alles natürlich fein darf. Aber was ift denn auch an der Natur gelegen? Wenn ein Stück nur gfallt, und wenn nur 's Theater immer gfteckt voll is.« Man fand, wie Richter fagt, dafs man fchon in der dritten Scene den ganzen Hergang vorauswiffe, und Schwaldopler beftätigt die beifällige Aufnahme, der jedoch viel Tadel im Kreife der Theaterfreunde widerfpreche.

Das dritte grofse Werk Kotzebues, ganz in derfelben Art gehalten, ift »Das Schreibepult oder Die Gefahren der Jugend« (15. October 1798). Hier dreht fich die Handlung um Geldmifère und

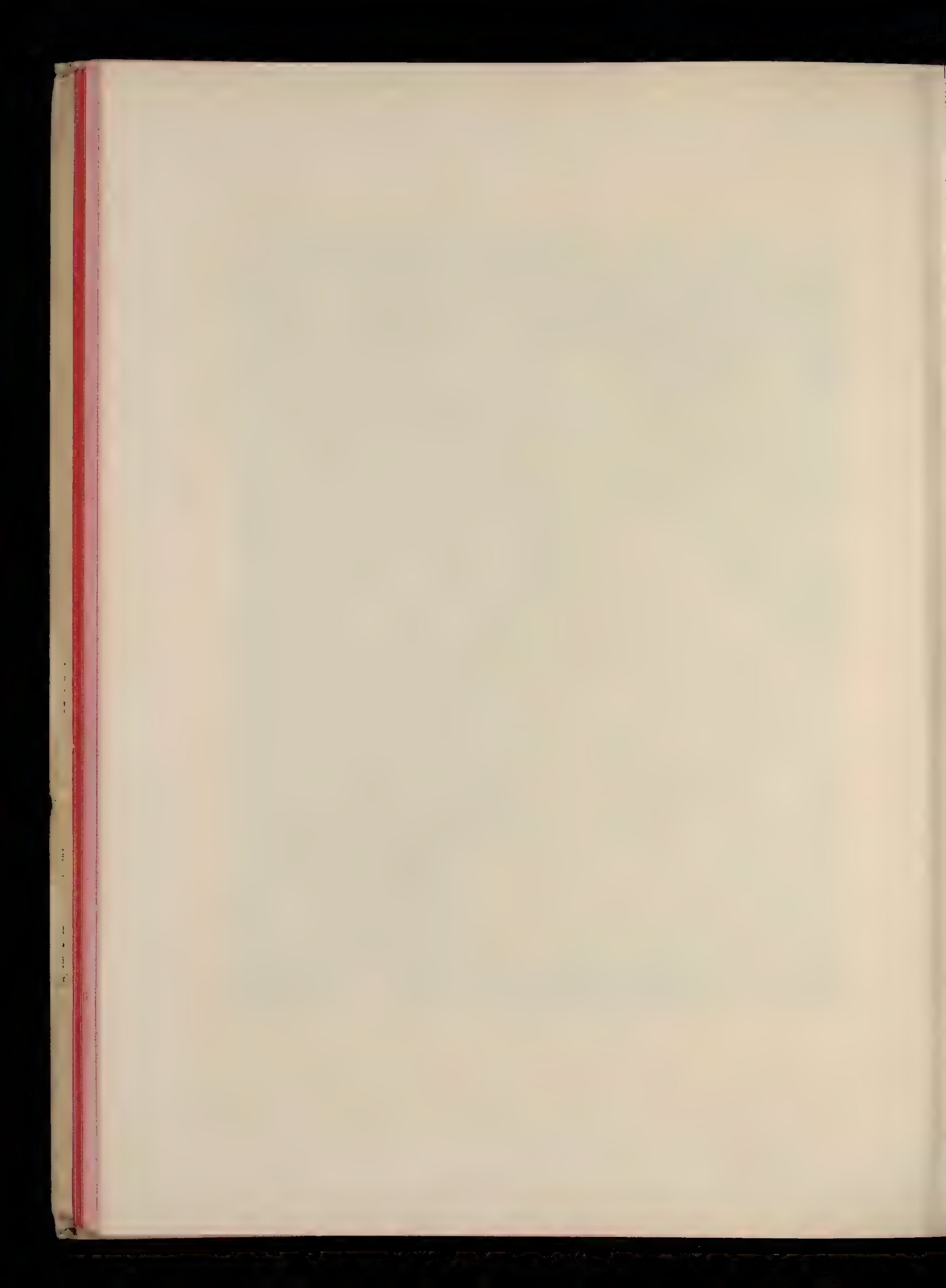
[1] Er fchreibt an den Münchener Dichter A. J. v. Guttenberg, 26. November 1798: »Sagen Sie Ihrem Grafen Seeau (Intendant), dafs er feinen Vortheil fchlecht verfteht, wenn er monatlich nur Ein neues Stück geben läfst. Ich fand es bey meiner Ankunft hier auch fo; jetzt werden aber fchon monatlich drei bis vier grofse Stücke, ohne die kleinen zu rechnen, aufgeführt. Die Caffe befindet fich dabey vortrefflich, das Publicum ift fehr zufrieden damit. Die Schaufpieler fchreyen freylich; aber daran kehrt man fich nicht.« (hs. in der Hofbibliothek.)

[2] Z. B. Sätze wie: »Es gibt Leute mit Namen, die darum doch nichts taugen.« »Ein ehrlicher Mann ift ein Edelmann und zuweilen noch etwas mehr.« »Ein Mann, der auf Speculation heirathet, ift eben fo verächtlich als ein Jude, der auf Speculation ein Chrift wird,« u. A.

[3] Rofenbaum fchildert den Abend: »Ich habe nie das Theater um fünf Uhr fchon fo voll gefehen. Das Stück hat einen fchönen, herzlichen Dialog, rührende Scenen, die ganz aus den Herzen einer glücklichen, liebenden Familie gefchrieben find. Trotz der Menge des Schönen fiegte Kabale fo weit, dafs das in jedem Falle gute Stück nicht mit verdientem Beyfall aufgenommen wurde.«







Edelmuth; ein leichtſinniger Kaufmann wird im Handumdrehen gebeſſert, die Kinder der armen Familie, Lieutenant und Kammerjungfer, ſtrotzen von prahleriſcher Tugend, an moraliſirenden Predigten wird hier das Möglichſte geleiſtet. Das Stück machte »Senſation und ein volles Haus. Es hat viele recht herzliche Scenen und erhält den Zuſchauer in Aufmerkſamkeit« (R). Vom Repertoire verſchwand »Die ſilberne Hochzeit« ſchon mit dem nächſten Jahre, während ſich die beiden anderen Stücke dauernd erhielten. Was Kotzebue ſonſt noch gab, waren das vieractige Stück »Der Lohn der Wahrheit« (5. November 1798), das von der Koch glänzend geſpielt wurde, aber mit dem »Schreibepult« nicht concurriren konnte, und kleinere Stücke, die zum Theile freundlich aufgenommen wurden. Der Luſt am Spectakelſtücke huldigte Kotzebue durch eine der Wiener Cenſur angepaſste Bearbeitung von Zſchokkes »Zauberin Sidonia«, die als »Das rächende Gewiſſen« am 5. December in Scene ging.

Um vier Uhr, erzählt der »Eipeldauer«, waren ſchon einige hundert Menſchen angeſtellt. »Ich hab nit bald ſo ein ſchönen Roman gſehen. Vieles hab ich freylich nit zſammreimen können. Ein Mädchen bringt es dahin, daſs der Landesherr ſeine Frau vergiftet. Das is ein abſcheuliches Verbrechen und ich hab immer geglaubt, daſs's auf d'letzt wird gſtraft werden, weil halt ſonſt in allen Trauerſpielen 's Laſter gſtraft wird; aber da is ka Straf drauf gfolgt, ſondern das Stück hat an recht vergnügten Ausgang gnommen. Aber ich weiſs ſchon, was 's ſeyn wird. Weil wir jetzt mannigsmal traurige Luſtſpiel habn, ſo habns uns halt auch einmal ein luſtigs Trauerſpiel gebn wollen, und vielleicht kommt jetzt noch gar d'Modi auf, daſs alle Trauerſpiele luſtig ausgehn. Aber gſpielt is 's Stück worden, daſs unmöglich ſchöner ſeyn kann, und da habn d'Aktör zeigt, daſs ſcho ſpieln können, wanns wollen.«

Wieder war es die Koch, die in der tragiſch-ſentimentalen Hauptrolle einen Triumph feierte. Aber gerade da zeigte ſich, wie tief die Parteinahme im Publicum ſchon gegriffen hatte. Sie wurde gerufen. »Ein paar elende Buben riefen bei ihrem Erſcheinen Weiſsenthurn. Sie eilte ſofort ab. Dieſe niedrige Beleidigung verdient das ſchöne und richtige Spiel einer Koch ſicher nicht.« (R.) Am allerwenigſten Glück hatte Kotzebue mit einer für Wien beſtellten Arbeit. Zur Rückkehr der Freiwilligen wurde am 17. April das Singſpiel »Das Dorf im Gebirge« gegeben, zu dem Weigl die Muſik geſchrieben hatte. Weder die das Land beſchützenden Mädchen noch der zu Frau und Kindern rückkehrende Krieger erregten Intereſſe; »ennuyant und höchſt ſchleppend«, ſagt Roſenbaum. So überlebte es ſeine Veranlaſſung nicht, während es in Deutſchland, wie Holtei erzählt, durch lange Jahre beliebt blieb. Den Miſserfolg in Wien gibt Kotzebue ſelbſt zu, die Gründe mit Andeutungen über »Künſtlerneid« und Parteilichkeit verhüllend.

Viel unglücklicher als mit eigenen Werken, war Kotzebue mit den Producten, die er auf die Wiener Bühne zu importiren ſuchte. So mit der 1794 vom Ausſchuſſe zurückgewieſenen, grenzenlos manirirten »Tochter der Natur« von Lafontaine (4. September), dem »Doctor Tonuccio« von Jeſter (10. November), dem »Stammbaum« und den in Deutſchland ſo beliebten »Beiden Billets« von Wall (27. November), die »trotz der Anweſenheit des Hofes ausgeziſcht wurden« (R); auch ein einactiges Luſtſpiel Ifflands »Der Komet« hatte dasſelbe Schickſal. Nicht beſſer erging es der in deutſcher Biedermännerei arbeitenden Hiſtorie Schlenkerts »Bürgertreue« (9. April), »eine elende, planloſe, unintereſſante, höchſt langweilige Arbeit« (R.). Keine Verantwortung trifft Kotzebue für die Stücke aus Jüngers Nachlaſſe, den die Direction aufgekauft hatte und nun ihrem Publicum noch durch mehrere Jahre nach und nach vorſetzte. Dagegen errang der Hausdichter des Burgtheaters, Ziegler, Triumphe, auf die der ſieggewohnte Kotzebue nur mit Neid blicken konnte. Zwar erlitt auch er zunächſt eine ſchwere Niederlage mit ſeinem Ritterluſtſpiele: »Die Liebhaber im Harniſch« (20. Januar); ſelbſt das gutartige Wiener Publicum remonſtrirte gegen dieſe Albernheit, die darin gipfelt, daſs ſich der Führer der Intrigue, Burgvogt Kunz, bis auf den Hals in die Erde eingraben läſst, damit man nicht wiſſe, daſs er bei der Verwechslung der Freier die Hand im Spiele gehabt[1]. Aber glänzend wetzte er die Scharte aus durch den »Lorbeerkranz oder Die Macht der Geſetze« (26. Februar) und den »Tag der Erlöſung« (10. Auguſt).

[1] Vgl. die vernichtende Kritik der Annalen der Literatur des öſterreichiſchen Kaiſerſtaates 1803, Nr. 80. — »Voll Zoten und häſslichen Scherzen und unflätigen Zweideutigkeiten iſt das Stück eine craſſe Herabwürdigung für das Nationaltheater und zur Ehre des guten Geſchmacks muſs ich wiederholen, daſs es ziemlich mit dem Faſching begraben werden wird.« (R) — Es hatte drei Aufführungen.

Beide Stücke ſpielen in militäriſchen Kreiſen, die damals auf dem Theater ungemein intereſſirten. Im erſten Stücke iſt eine Liebesgeſchichte verquickt mit Motiven aus Emilia Galotti; der Vater, Oberſt, erſcheint als Schützer der Ehre ſeiner Tochter, der junge leidenſchaftliche Prinz lernt ſich dem ſtrengen Rechte beugen, und vor ſeinem Vater, dem oberſten Kriegsherrn, fordert er ſelbſt die Strafe, die ihm gebürt. Die Situationen, beſonders die Scene vor dem Kriegsgerichte, ſind ſo effectvoll, daſs man begreift, wie der Zuſchauer über den unmöglichen Charakter des ganz plötzlich bekehrten Prinzen und über die Nichtigkeit des Grundmotives, das den Titel geliefert hat, hinwegſah und ſich ſelbſt die Schluſsſentenz »Damen und Lorbeerkränze haben von jeher alle Leiden über die Menſchen gebracht« gefallen lieſs. Ebenſo wie hier, ſchlichtet der Herzog im »Tag der Erlöſung« den Conflict, der wieder auf den unmöglichſten Vorausſetzungen aufgebaut iſt: Eine Frau beſucht ihren Vater täglich im Gefängniſſe, ohne daſs ihr Gatte etwas von ihm weiſs. Er wird befreit und erkennt im Manne ſeiner Tochter den Feind, der ihn in den Kerker gebracht hat. Ihm wird aber vergeben, weil er nur verleitet war. Noch ſtärker als im »Lorbeerkranz« wird mit fragwürdigen Sentenzen gearbeitet, wie: »Es gibt nur undankbare Männer, aber kein undankbares Frauenzimmer.« Nur ganz ſchüchtern macht Kotzebue auf dieſe Fehler, wie auch auf die Zweitheilung der Handlung, die unglückliche Charakteriſtik in ſeiner Recenſion aufmerkſam, man braucht aber nur zwiſchen den Zeilen zu leſen, um in ſeinem groſsen Lobe, das nachdrücklich betont, wie Ziegler »die erſte unter allen ſchönen Künſten, die Kunſt zu gefallen, beſitze«, den Ärger durchblicken zu ſehen.[1] Aber der »Lorbeerkranz« erlebte im ſelben Jahre 13, der »Tag der Erlöſung« 10 Aufführungen, und der entzückte Braun belohnte den Dichter nach dem erſten Stücke mit einem Lorbeerkranz, in deſſen Blättern ſich fünfzig Ducaten bargen. Wohl um Kotzebue nicht zu kränken, machte er ihm zugleich einen Wagen mit Pferden zum Geſchenk.

Dieſe beiden Werke ſind die Schlager des Jahres 1798. Auch was Kotzebue an älteren Stücken wieder aufnahm, ein paar Werke Ifflands, die »Elfride« Bertuchs (für die Koch), den »Edelknaben« Engels (für die kleine Wilhelmine Stephanie, in der ein reizendes Talent heranwuchs) u. a., wog eben nicht allzu ſchwer. Wenn er in ſeiner Darſtellung behauptet, auf drei bis vier gefallende Stücke wäre nur ein miſsfallendes gekommen, ſo hat ſich Kotzebue entſchieden zu ſeinen Gunſten geirrt, wenigſtens hat er diejenigen Stücke zu den erfolgreichen gezählt, deren Schickſal ein zweifelhaftes geweſen iſt.

Auf dem Theater hat nur der Erfolg recht. Hätte Kotzebue wirklich ſo entſchiedene Siege errungen, daſs das Publicum ganz auf ſeine Seite getreten wäre, ſo hätten ſeine Gegner ſchweres Spiel gehabt. Aber bei ihm kommt noch ſein Charakter hinzu, der unter allen Verhältniſſen, in die er trat, eines zweifelhaften Beigeſchmackes nicht entbehrte. Auch in Wien war es gewiſs Verleumdung, die ihn als einen Feind der Regierung und Spion bezeichnete: aber daſs ſie Boden fand, daran war nur er ſelbſt ſchuld, wie ihm ja ſpäter dieſelben Beſchuldigungen den Tod brachten.

Kurz nach ſeiner Ankunft ſind ſchon die Gegner am Werke. In ausländiſchen Blättern führen ſie den Vorſtoſs wie zum Beiſpiel im »Neuen deutſchen Mercur« (Correſpondenz aus Wien, 6. Mai 1790), in der »Augsburger Allgemeinen Zeitung« u. a., Notizen, die von den revoltirenden Schauſpielern des Hoftheaters verfaſst oder zum mindeſten angeregt ſind.

Die Unzufriedenheit »einiger Hofſchauſpieler« konnte, wie Kotzebue ſelbſt beſtätigt, »nicht gröſser ſein«, wie auch der alte Müller ſagt: »Ich habe manche Zerrüttungen erlebt, doch nie war die Geſellſchaft ſo getheilt, ſo miſsmuthig und geſpannt wie jetzt.« Der damals aus drei Gliedern beſtehende Ausſchuſs zerfiel, indem Klingmann und Brockmann austraten. Man ſpürte allen ſeinen Schritten nach, ja, legte ſogar ein Tagebuch an, das ſeine kleinſten Äuſserungen mit entſtellender Interpretation wiedergab. So forderte Kotzebue ſelbſt eine Unterſuchung, die einzelnen Beſchwerden wurden protokollirt. Was Kotzebue als

[1] An Guttenberg ſchreibt er am 26. November: »Der Tag der Erlöſung wird noch immer mit auſserordentlichem Beyfall geſpielt!!! Sie wundern ſich? Kommen Sie nur erſt her, Sie ſollen noch ganz andere Urſache zum Verwundern bekommen! Und wahrſcheinlich wird Ihre Luſt, ganz bey uns zu bleiben, ziemlich ſchwinden.«

Ausſagen von neun Mitgliedern mittheilt, iſt thatſächlich zum gröſsten Theile läppiſch und ungerecht. Der eine hält ſich für zu wenig, der andere für zu viel beſchäftigt, man klagt, daſs man Rollen in Stücken von »wenig äſthetiſchem Wert« erhalten habe u. dgl. mehr . . . Alles Kindereien oder allgemeine nichtsſagende Redensarten. Wenn auch der weitaus gröſsere Theil der Schauſpieler ſich von jeder Klage fernhielt, ſo erbat Kotzebue dennoch ſeine Entlaſſung; wahrſcheinlich war ihm dies von höherer Seite nahegelegt worden. Am 10. December ergeht das kaiſerliche Handſchreiben:

»Seine Majeſtät haben auf beſondere Fürſprache des k. k. Hoftheater-Directors dem Hoftheater-Secretär Auguſt von Kotzebue in Anbetracht ſeines üblen Geſundheitszuſtandes die Reſignation als Secretär allergnädigſt bewilligt, zugleich aber auch denſelben als Dichter des Hoftheaters mit einem jährlichen Gehalt von 1000 Gulden gegen dem anzuſtellen erlaubt, daſs er alle ſeine Schauſpiele unentgeltlich und zuerſt an das k. k. Hoftheater einzuſchicken, ſelbe im Jahr und Tag nicht drucken zu laſſen und die ihm zugeſchickten Stücke und Opern für das hieſige Locale ebenfalls unentgeltlich umzuarbeiten verbunden wäre.«

In einem Circulare verſtändigt Braun, der zunächſt die Abſicht hatte, unter dieſen Verhältniſſen die Direction abzugeben,[1] die Schauſpielergeſellſchaft von der kaiſerlichen Anerkennung, welche Kotzebues vollſte Rechtfertigung bilde.

»Da man nun aber nach genauer unparteiiſcher Unterſuchung aus den beiderſeitigen Acten erſehen, daſs die oben erwähnten Klagen gänzlich unſtatthaft und grundlos ſind, ſo wird den Urhebern und Theilnehmern dieſes leidigen Hergangs ihr leidenſchaftliches Betragen, insbeſondere aber Herrn Stephanie ſein ungeſitteter und unanſtändiger Ton hiemit ernſtlich verwieſen. Möchten die mir bekannten Unverträglichen doch in Zukunft für die Ehre und Ruhe ihrer Mitmenſchen mehr Achtung und Gewiſſenhaftigkeit bezeigen, meine ohnehin beſchwerlichen Directionsgeſchäfte mir mit fortdauernden Verdrieſslichkeiten nicht vollends unerträglich machen und die ſchönen und ſchlichten Tugenden des geſellſchaftlichen Lebens, welche ſie durch ihre Schauſpielerkunſt den Zuſchauern ſo oft berufsmäſsig ans Herz legen, doch auch auſser dem Theater und in ihrem eigenen Umgang gehörig befolgen!!«

(Undatirt; Roſenbaum erfährt von dem Erlaſs am 21. December.)

Als die neue Regie, beſtehend aus Weidmann, Brockmann und dem alten Müller, am 9. Januar 1799 beim Kaiſer erſchien, um ſich vorzuſtellen, betonte auch dieſer die Nothwendigkeit, Ruhe und Ordnung herzuſtellen: »Ich ſehe es nicht gern, daſs die Uneinigkeiten unter Ihnen zu Factionen im Publicum Anlaſs geben.«

So war die Gegenpartei eigentlich moraliſch gerichtet. Sie tritt zwar noch mit einem Hauptſtücke hervor, einer Wiener Correſpondenz im Aprilheft des Berliner »Archiv der Zeit«, deſſen lügenhafte Darſtellungen zu entkräften, Kotzebue ſeine Schrift veröffentlichte, die Roſenbaum »bündig, dem Geiſte eines Kotzebue würdig« nennt. Daſs ſie wahrſcheinlich Stephanie zum Autor hat, deutet er ſehr merkbar an. Keine der genannten Gegenſchriften, ſowie der Journalartikel wendet ſich ſachlich gegen Kotzebues Darſtellung: im Gegentheile, alle ergreifen ſeine Partei und corrigiren nur Einzelheiten. Daſs er ſelbſt ſeine Entlaſſung begehrt und dieſelbe in ehrenvollſter Weiſe erhalten hat, iſt von ihm unwiderleglich dargethan worden.[2]

Noch mehr als ein Vierteljahr weilte Kotzebue in Wien. Eine führende Rolle in der Theaterleitung ſcheint er nicht mehr geſpielt zu haben. Das geht ſchon daraus hervor, daſs die von ihm entworfenen neuen Geſetze, die bereits in Druck vorlagen, zu dieſer Zeit nicht mehr in Kraft traten. Dafür hat er die edelſte Rache, die ſich denken lieſs, genommen, indem er unmittelbar vor ſeinem Scheiden Wien eine Gabe darbrachte, die er aus der Stadt der Lebensluſt empfangen hatte, von der er ſelbſt ſagt: »Zum Amuſement im eigentlichſten Sinne iſt Wien geſchaffen.« Es ſind »Die beiden Klingsberg« (7. März 1799), wohl eines der liebenswürdigſten Producte ſeiner Feder. Geht er auch in der Hauptgeſtalt von Schröders »Ring« aus, ſo hat er nicht nur ſie, ſondern die ganze Handlung echt wieneriſch ausgeſtaltet, den Ton der Lebewelt mit der Scenerie der Baſtei und ihren

[1] In einem Schreiben vom 24. November 1798 wenden ſich 13 Mitglieder, darunter Lange, Müller, Brockmann, Stephanie, Klingmann, die Adamberger, Weiſsenthurn und Nouſeul an Braun, der bereits Brockmann von dem Ernſte ſeines Entſchluſſes Mittheilung gemacht hat, mit der Verſicherung, daſs ſie »gegen dieſe für ſie ſo empfindliche Veränderung höheren Orts Schutz und Troſt« ſuchen wollen. (Original in der Sammlung Donabauer zu Prag.)

[2] Er ſchreibt an Guttenberg 21. Jänner 1799: »Von allen mich betreffenden Gerüchten iſt keines wahr, als daſs ich meinen Abſchied gefordert, weil ich es nicht länger aushalten konnte; daſs der Kaiſer mir denſelben zwar ertheilt, mich aber zugleich zum Dichter decretirt (wozu freilich eigentlich kein Kaiſer auf der Welt decretiren kann) und mir eine lebenslängliche Penſion von 1000 fl. gegeben, mit der Erlaubniſs, ſie zu verzehren, wo ich will. Die albernen Läſterungen der »Augsburger Zeitung« verachte ich, die ſind vermuthlich entweder von Ziegler, Brockmann oder Stephanie eingeſandt, welche drey ſehr ſchlechte Menſchen ſind.«

nächtlichen Liebesabenteuern aufs Genaueſte getroffen, ohne über die Grenzen, die ſelbſt einer Pikanterie gezogen ſind, hinauszugehen. »Mich hat's gewundert«, ſagt der Eipeldauer, »daſs der Herr Verfaſſer d' Wiener gar ſo gut kennt und er iſt doch noch nicht lang hier.« Und wie hatte er hier gerade für die Schauſpieler des Hoftheaters gearbeitet!

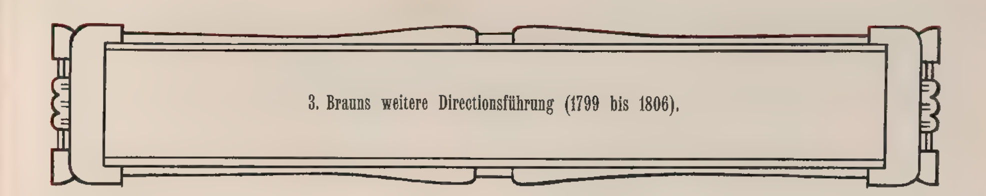
Es war eine That, daſs er Brockmann aus ſeinem pathetiſchen Stile herauslockte und ihn mit dem alten Klingsberg eine vielbewunderte Leiſtung, die bei aller Detailausarbeitung nirgends überladen ſchien, ſchaffen machte, die geradezu als Grundſtein einer neuen künſtleriſchen Entwickelung ſich hätte verwerten laſſen.[1] Und daneben der entzückend wilde Rooſe als Sohn, die Adamberger als Schweſter! — Wenige Wochen früher war ein anderes Werk Kotzebues gegeben worden, das ſich freilich literariſch nicht entfernt damit meſſen kann, aber die Wiener Freude am Spectakel ganz anders befriedigte: die »Johanna von Montfaucon« (25. Jänner, 1799 vierzehnmal geſpielt), ein echter Abkömmling des Ritterſtückes mit Gottesgericht, ritterlicher Ehre, Conflict zwiſchen Liebe und Dankbarkeit u. ſ. w. Der Beifall war, beſonders für die Koch und Lange, obwohl er ſchlecht memorirt hatte, auſserordentlich. »Durch einen Zufall erſchien Kotzebue in der Loge Brauns. Das dankbare Publicum empfing ihn mit dreimal wiederholtem Klatſchen und Bravo-Rufen, er verneigte ſich mit aller Achtung und entfernte ſich aus der Loge« (R). So ſcheint es doch, als ob auch den Wienern der Verluſt im letzten Augenblicke leid gethan hätte. Der Eipeldauer hat ganz Recht:

»Es iſt curios. Seit ihn d' Wiener von Perſon kennen g 'lernt haben, woll 'n ihnen ſeine Stück nimmer gar ſo auſserordentlich g 'fallen, als wie 's ihn nit kennt hab 'n, aber vielleicht g 'fall 'n ihnen ſeine Stück wiederum beſſer, wenn er nimmer hier is.«

Am 10. April fährt Roſenbaum mit einigen Freunden nach Hütteldorf, um dem Scheidenden, der nach Regensburg reiſt, ein letztes Lebewohl zu ſagen; »wir nahmen mit thränenden Augen, denn auch ihm entfielen Thränen, Abſchied.« Laube hat bekanntlich erklärt, wie ein Bühnenleiter die erſten Jahre ſich nur Feinde machen kann. Ein einziges Jahr hatte Kotzebue zur Verfügung gehabt, das hatte er gründlich zu beſorgen verſtanden. Vielleicht hätte ſeine vielfach triebkräftige Saat ihm zum Segen geſproſst — aber die ſchweren Stürme, die er hervorgerufen hatte, zu überſtehen, war er doch nicht ſtark genug. So wurde er jäh entwurzelt, kaum ehe er Boden zu faſſen begonnen hatte. Was er in der kurzen Zeit, die ihm vergönnt war, geleiſtet hat, macht den Eindruck, als müſste das Burgtheater es bedauern, ſich ſeiner ſo ſchnell und rückſichtslos entäuſsert zu haben.


Friedrich Wilhelm Ziegler
geboren zu Braunſchweig 1760

[1] Collin erzählt, daſs er die Rolle nicht mehr ſpielen wollte, weil, wie es ſchlieſslich herauskam, ſich junge Schauſpieler über ihn moquirt hätten. (Werke 6, 92.)



3. Brauns weitere Directionsführung (1799 bis 1806).

Nach Kotzebues Abgange ſuchte Braun ſelbſtherrlich das Theater zu leiten. Als dramaturgiſcher Conſiliarius wird der ehemalige Cenſor v. Retzer beigezogen, ohne ſichtlichen Einfluſs zu üben. Der Ausſchuſs fungirte bis 15. December 1801. An dieſem Tage machte ihm Braun ſeine Auflöſung, auf Grund kaiſerlicher Genehmigung, bekannt, und kurz darauf berief er als Theaterſecretäre zwei Männer, von denen der eine, Eſcherich, bereits als Cenſurbeamter eine Rolle beim Hoftheater geſpielt hatte, während dem anderen, Joſeph Schreyvogel, die wenn auch noch recht entfernte Zukunft gehörte. Am 27. März 1768 in Wien geboren, hatte der junge Mann, dem eine ſorgſame Schulbildung zutheil geworden, im Geiſte des Joſephinismus literariſch gewirkt, wie ſeine Theilnahme an der »Öſterreichiſchen Monatsſchrift« und ſein Kampf gegen die Dunkelmänner der feindlichen Partei beweiſen, Unternehmungen, die auch ihn in den Verdacht des Jacobinerthums brachten. Es war ihm gegönnt, die Dichtung und Philoſophie des claſſiſchen Zeitalters an der Quelle in Weimar und Jena zu ſtudiren, die Thalia Schillers, der Mercur Wielands hatten ſich ſeinen poetiſchen Verſuchen bereitwillig aufgethan.[1] Mit großen Plänen, die vor Allem die Begründung bedeutender öſterreichiſcher Zeitungsunternehmungen im Auge hatten, war er in die Heimat zurückgekehrt, als berufener Vermittler vornehmſter geiſtiger Bildung und genauer Kenner des ſchriftſtelleriſchen Deutſchlands, ohne dabei zum ſclaviſchen Nachbeter der Lehren Weimars geworden zu ſein. Seine Berufung ans Hoftheater wird beſonders von der ausländiſchen Preſſe freundlichſt begrüſst.[2]

Während ſein College Eſcherich wenigſtens mit Bearbeitungen eine ſichtliche Spur im Repertoire hinterläſst, ſcheint Schreyvogels Wirken ſich zumeiſt auf die Kanzlei beſchränkt zu haben.[3] Wenigſtens meldet keine Nachricht von einer künſtleriſchen Thätigkeit, und als er 1804 wieder zugleich mit Eſcherich ſeiner fragwürdigen Stellung enthoben wurde, hatte er nichts erreicht, als vielleicht eine Sammlung von Theater-Erfahrungen, die wohl dem künftigen Leiter eine mächtige Hilfe ſein mochten. Als Nachfolger wurde auf Schreyvogels Vorſchlag Joſeph Sonnleithner berufen, ein Oheim Grillparzers und ein Glied jener künſtleriſch überaus regſamen Alt-Wiener Familie. Eine ſchwere Laſt adminiſtrativer Agenden lag auf ſeinen Schultern; denn zu den Hoftheatern hatte ſich noch das Theater an der Wien geſellt, das Braun im Februar 1804 um eine Million käuflich an ſich gebracht hatte.

Es war ein Act der Nothwehr, den Braun hier beging. Schon das alte Schikaneder-Theater im Freihauſe hatte die Hoftheater, beſonders die Oper, empfindlich geſchädigt. Als 1801 Schikaneder das neue Haus erbaute, remonſtrirte Braun mit allen ihm zu Gebote ſtehenden Mitteln gegen die Errichtung desſelben, unter Hinweis auf ſein Privilegium, das die Errichtung eines neuen Theaters in der Stadt wie in den Vorſtädten unterſagte. Aber die Regierung entſchied für die Priorität des Schikaneder'ſchen Conſenſes, und nun entwickelte ſich zwiſchen dem neuen Hauſe und den Hofbühnen,

[1] Vergl. beſonders Gloſſy im Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft 8, 305 ff.

[2] Sie kennen — ſchreibt der »Neue deutſche Merkur« — den wackeren und für alles Gute raſtlos thätigen Schreyvogel. Man hat endlich angefangen, ſeinen Verdienſten von mehr als einer Seite volle Gerechtigkeit widerfahren zu laſſen. Seine dramaturgiſchen Kenntniſſe haben ihm eine Stelle bei unſerem Hoftheater erworben und es wäre gewiſs ſeine Schuld nicht, wenn er dabei ſeine mannigfaltigen Erfahrungen und Einſichten ins Schweiſstuch vergraben müſste.

[3] Daſs Schreyvogel in dieſer Zeit auch Bearbeitungen übernommen hat, geht aus einer Bemerkung hervor, die er 1814 bei Durchleſung des Schauſpiels »Herzens-Proben« von Bouilly macht: »Dieſes etwas langweilige Stück kam ſchon 1802 in Vorſchlag und die Überſetzung, die ſehr ſchleppend iſt, wurde von mir beynahe ganz überarbeitet wie das Manuſcript zeigt.« — Für ſolche Arbeiten hat er wohl das Honorar von 750 Gulden für »Compoſizion« erhalten, das die Acten von 1802 verzeichnen. 1805 erhält er noch 375 Gulden als Geſchenk von Braun.

beſonders in Vorführung neuer Opern, eine Rivalität, die gar oft zu Gunſten des Privattheaters entſchieden wurde. Ja, Schikaneder bemühte ſich ſogar, Braun ſeine eigenen Mitglieder wegzukapern, und im Jahre 1802 ſtanden Koch und Tochter, ſowie Rooſe, der ſich 1800 mit letzterer vermählt hatte, auf dem Sprunge, ſeinen lockenden Anerbietungen — er trug Koch 3500 Gulden und die Mitdirection, dem jungen Ehepaar 6000 Gulden an, während das Hoftheater in dieſer Zeit die höchſten Gagen für Herren mit 2500 Gulden, für Damen mit 2000 Gulden feſtgeſetzt hatte — Folge zu leiſten. Es gelang erſt längeren Verhandlungen, die Abtrünnigen feſtzuhalten, der Lohn für die geſchickte Vermittlung Eſcherichs ſoll angeblich in ſeiner Anſtellung beim Hoftheater beſtanden haben. Wie ſehr Braun unter dieſer Concurrenz der Vorſtadtbühne litt, geht aus einer Reihe ſeiner Eingaben an das Oberſtkämmereramt hervor. So ſagt er unter dem 27. November 1803: »Schon eine geraume Zeit her macht ſich der Magiſtrat zum vorzüglichen Augenmerk, mir ungefällig und dem Wiedener Theater gefällig zu ſein. Welchen Nachtheil mir überhaupt die Erbauung und Vergrößerung dieſes Theaters verurſacht, iſt Euer Excellenz zur Genüge bekannt«, und ein anderesmal betont er: »Folgende Zufalle machen den gänzlichen Verfall des Hoftheaters gewiſs: primo die dem Zitterbarth (Mitdirector und Geldgeber Schikaneders) dem ſiebenten Paragraph meines Contractes ganz zuwider laufende ertheilte Befugniſs, das Theater von ſeinem Standort zu verſetzen und zu vergrößern, ſecundo die weſentlichen Vortheile, welche derſelbe denen Hof-Schauſpielern anbietet, wodurch ſelbe ganz leicht der Penſionsfähigkeit entbehren können . . . . und quarto, daſs Zitterbarth nebſt der ſo beträchtlichen Vermehrung der Gagen auch die Bezahlung ihrer Schulden übernimmt.«

Mit dem Kaufe des Theaters an der Wien hatte Braun ſich ſeines ſchlimmſten Feindes entledigt; das Publicum allerdings hatte bei der Rivalität der Unternehmer gewonnen und konnte es nur mit Miſstrauen begrüſsen, wenn der »Tyrann der Kunſt«, wie Braun von Roſenbaum genannt wird, der ihm wegen der künſtleriſchen Zurückſetzung ſeiner Gattin, der Opernſängerin Thereſe Gaſsmann, gram iſt, in einer Hand drei groſse Theater Wiens vereinigt und ſo ein Monopol für die Beluſtigung der Kaiſerſtadt ſich erwirbt.

Auch Sonnleithner gelingt es nicht, ſich zu einer führenden Stellung emporzuſchwingen. Was Grillparzer in ſeiner Selbſtbiographie von ihm erzählt, macht auch ſeine literariſchen Intereſſen recht zweifelhaft. Daſs er 1806 in einem Gutachten Schillers »Paraſit« als eine Bearbeitung von Molières »Tartuffe« bezeichnete, ſpricht nicht ſehr für ſeine theatraliſchen Kenntniſſe. Er liefert dem Burgtheater eine Reihe von Überſetzungen und Bearbeitungen ohne beſonderen Wert[1] und begnügt ſich damit, das Hilfsorgan ſeines Chefs zu ſein. Ausländiſche Blätter, wie der in Kotzebues Geiſte dem Hoftheater feindſelige »Freymüthige« gloſſiren auch die Berufung dieſes »unausſtehlichen Schwätzers und literariſch-muſikaliſchen Windbeutels« in abfälligſter Weiſe.

Dieſer Unſicherheit in der Auswahl der leitenden Perſönlichkeiten entſpricht auch die Unſicherheit in der Führung des Theaters.

Zunächſt wirkte noch der Einfluſs Kotzebues nach. Dieſer zeigt ſich einmal darin, daſs am 1. Februar 1800 die von ihm verfaſste Theater-Ordnung in Kraft trat. Einzelne Beſtimmungen bieten für uns recht Sonderbares.

So §. 6. »Obſchon geſtattet iſt, jemanden in das Theater zum Platz halten zu ſchicken, um ſpäter nach Bequemlichkeit das Schauſpiel beſuchen zu können, ſo wird doch zur Vermeidung alles Unglückes verbothen, Kinder unter 16 Jahren zu dieſem Endzwecke in das Theater zu ſchicken.«

§. 7. »Sollen kleine Kinder unter 4 Jahren nicht in das Schauſpiel mitgenommen werden, weil dadurch leicht die Ruhe und Aufmerkſamkeit der Zuſeher unterbrochen und manchmal unangenehme Auftritte verurſacht werden.« — §. 8. »Wird nicht geſtattet, daſs man auch bey der gröſsten Volksverſammlung ſich einen Seſſel oder Schemel von wem immer reichen laſſe.« — §. 9. »Wird bey wirklicher Abweiſung verbothen, Hunde von was immer für einer Art in das Theater mitzunehmen.« — §. 14. »Zu der im k. k. Hoftheater zu beobachtenden Sitte gehöret, daſs Jedermann bey dem Eintritte in das Noble parterre (es mögen Ihre k. k. Majeſtäten oder Jemand von der k. k. Familie anweſend ſeyn oder nicht) den Hut abnehme.« — §. 15. »Wenn Ihre k. k. Majeſtäten oder die allerhöchſte k. k. Familie im Theater erſcheinen, ſo haben auch alle Männer im zweyten Parterre und den übrigen Stockwerken des Schauſpielhauſes die Hüte abzunehmen.« §. 16. »Man erwartet, daſs Jedem das Wohlſtandsgefühl ſelbſt ſagen werde, den Hut abzunehmen, wenn dadurch ein anderer Zuſeher in Ausnehmung der Vorſtellung gehindert würde.« §. 19. »Das dreymalige Applaudiren iſt bloſs eine Ehrenbezeugung des Publicums gegen den allerhöchſten Hof; daſſelbe wird daher gegen das Theaterperſonale unterſagt.« — Recht witzig meint der Eipeldauer: »Wir müſſen bisher eine Theaterunordnung gehabt haben, weil eine Theaterordnung erſchienen iſt«. Er ſchildert, wie empört die Frauen Wiens ſeien, daſs man ihnen das Mitnehmen der Hunde verboten.

Der Praxis Kotzebues entſpricht es, daſs zahlreiche Gäſte auf der Wiener Hofbühne ihr Glück verſuchen dürfen. Eine Ergänzung und Auffriſchung des Perſonals hatte ſich immer mehr als nothwendig erwieſen.

Es waren ſchwere Verluſte, welche das Burgtheater in dieſen Jahren trafen. Endlich hatten die inſtändigen Bitten des alten Müller, ſeine wohlverdiente Ruhe nach 38 Dienſtjahren genieſsen zu dürfen,

[1] Siehe die ſcharfe Kritik der »Annalen« 1805, 2, S. 382.

Erfolg. Zwar wird zunächſt ſein Geſuch[1] wieder hinausgeſchoben, indem man verſuchen will, noch zwei Jahre abzuwarten, aber Brauns energiſcher Intervention gelingt es, ihm die volle Penſion zu ſichern, doch wird ſein Antrag, ihm die goldene Medaille mit der Kette zu verleihen, abgelehnt. Am 17. December 1801 betritt Müller zum letztenmale im »Bruderzwiſt« die Bühne, reich beſchenkt von ſeinen Gönnern, an deren Spitze Braun mit 100 Ducaten ſteht, begleitet von rauſchenden Ovationen bei ſeiner in Verſen gehaltenen Abſchiedsrede,[2] die beinahe zwölf Minuten dauerte.

Viel bewegter als von dem arbeitsmüden Veteranen, geſtaltete ſich das Scheiden von dem Lieblinge zweier Generationen Wiens, der Frau Adamberger. Nachdem ſie ihren unveränderlichen Entſchluſs kundgethan hatte, beſtimmte ihr Braun eine Abſchiedseinnahme. Sie fühlte ſich aber auſserſtande, in dem Stücke, das Kotzebue ihr dafür anbot, ſeiner Bearbeitung des »Eduard von Schottland«, mitzuwirken.[3] So fand am 22. Februar 1804 ohne ihre Mitwirkung die Aufführung dieſes Schauſpieles ſtatt, dem ein Gelegenheitsſtück »Der geſtörte Abſchied« von H. v. Collin folgte, aus dem das ganze perſönliche Verhältnis Wiens zu ſeinen Künſtlern ſpricht. Selbſt in einer Loge dem Abende beizuwohnen, muſste ſich die Künſtlerin aus Rückſicht auf ihre Geſundheit verſagen.

Die Handlung des Gelegenheitsſtückes bietet kurzgefaſst Folgendes: Eine Frau Einzig, die mit ihren Nachbarn wie in einer Familie gelebt hat, muſs wegen Krankheit fortziehen, die betrübten Nachbarn wollen ein Abſchiedsfeſt veranſtalten, aber der Arzt verbietet ihr das Erſcheinen. An ihrer Stelle überbringt die Tochter Antonie ihren Dank und beſchlieſst, auch dort zu leben, wo ihre Mutter ſo glücklich war. »Das wird unſere Einzig mit der Zeit, ja ſie wird's!« rufen alle aus. Jede Anſpielung in Dialog und Handlung wurde lebhaft empfunden, »auf der Bühne, wie vor der Bühne weinte man ſo heftig, daſs der Dialog mehrmals muſste unterbrochen werden«.[4] Zur Huldigung für die Mutter geſellte ſich der hoffnungsvolle Gruſs an die Tochter Antonie, die neben den alten Collegen der gefeierten Künſtlerin voll friſcheſter Anmuth und Jugend zum erſtenmale auf der Bühne erſchien. Am Schluſſe ſprach Lange einen Epilog Collins, der an das Wort »Geweſen«, das ſie einſt ſo traurig geſprochen hatte, anknüpfte.

So ſchied Frau Adamberger in ihrem 53. Jahre. Echte urſprüngliche Naivetät hatte ſie durch ihr ganzes künſtleriſches Daſein begleitet, jeder Ton von ihr war wahr, aus eigenſter Natur ohne jedes verkünſtelnde Studium erfaſst.[5]

An einer Stelle ſeiner Rede drohte Lange die Stimme zu verſagen. Er ſprach von einer, die dahingegangen und brach ab: »Doch ſtille! Nein! Ich will die allzufriſche Wunde nicht berühren.« Mit tiefſter Bewegung theilten die Zuhörer den Schmerz um die groſse Tragödin Roſalie Nouſeul, die am 24. Januar 1804 im 54. Lebensjahre geſtorben war. In ihr verlor das Theater eine Heroine gröſsten Stils, echt tragiſch in Erſcheinung und Weſen, nicht geſchaffen für ſtille Dulderinnen, aber einzig in Mütterrollen, ſo daſs die Erinnerung an ſie, beſonders an ihre Claudia in »Emilia Galotti«, noch lange ihre Nachfolgerinnen tödtet.[6] Wenige Tage früher, am 12. Januar, war der alte Bergobzoom aus dem Leben geſchieden, ohne eine fühlbare Lücke im Theater zu hinterlaſſen.[7]

Auch unter den jungen Kräften hielt der Tod ſeine Ernte. Er raffte den talentvollen Lippert, der auch als Dichter kleine Erfolge errungen hatte, nach kurzer Thätigkeit am Hofburgtheater 1803 dahin,[8] und ſchonte auch nicht der blühenden Mädchen, der Schauſpielerkinder Victoria Müller, Gabriele Lange und Katharina Saal, die kaum erſt die Bühne betreten hatten.

[1] Abgedruckt in ſeinem »Abſchied« S. 348 ff.

[2] »Abſchied« S. 354 ff

[3] Darauf bezieht ſich offenbar ein ungedruckter Brief von ihr an Rooſe vom 12. März 1803: »Kommen Sie doch für heute ein Weilchen zu mir, ich habe weder Raſt noch Ruhe, denken Sie nur, die Durchleſung des Bewuſsten hat mich ſo angegriffen, daſs ich geſtern eine Art Fieber hatte und die halbe Nacht nicht ſchlafen konnte, es iſt zu viel, die Vorliebe des Herrn von Kotzebue leuchtet zu ſtark hervor . . mein Herz iſt ſo voll wie noch nie, mir iſt, als ſollte ich vor meinem Abſchied noch ſterben.«

[4] Siehe A. v. Arneth: »Aus meinem Leben.« 1, 46.

[5] Vergl. den ſchönen Nachruf Collins im Hoftheater-Taſchenbuch 1805. Der Wiener Dichter B. D. Arnſtein lieſs eine fade mythologiſche Allegorie »Thaliens Trauer beim Abſchied der Adamberger« erſcheinen.

[6] Das Klatſchmaul Roſenbaum erzählt· »Alles ſagte, der Braun hätte ſie ſo behandelt, daſs ſie vor Zorn und gerechtem Unwillen verbittert der Schleimſchlag traf « Braun lieſs ſie auf ſeine Koſten beerdigen. — Vergl. auch über ſie den Nachruf Collins im Hoftheater-Taſchenbuch 1805.

[7] Der »Eipeldauer« beanſtändet, daſs die »Wiener Zeitung« zwar des Todes der Nouſeul gedacht habe Brockmann iſt nach eigener brieflicher Angabe der Verfaſſer des Nachrufs aber für den alten verdienten Schauſpieler keine Zeile übrig hatte.

[8] Vergl. den Nekrolog in Schwaldoplers Taſchenbuch, 1803, Jahrg. 3.



Oder wie ein Esel, wenn Ew Hoch gräfliche Gnaden diesem Thier den Vorzug geben.

Bittermann in Kotzebues „Menſchenhaſs und Reue“.

Unter den Gäſten ſteht obenan Auguſt Wilhelm Iffland. Endlich im Jahre 1801 gelang es, den oft Erwarteten nach Wien zu ziehen; er gab während des Monats Juni zwanzig Vorſtellungen, zum groſsen Theile in dem geräumigeren Kärnthnerthortheater. Die Erwartung, mit der man ſeinem erſten Auftreten entgegenſah, war ungeheuer. Er hatte dafür den Antonius in Kotzebues »Octavia« gewählt. Der Erfolg war befriedigend, aber nicht mehr.[1] Deſto gröſseren Jubel errang er ſich in eigenen Stücken, wie der »Selbſtbeherrſchung«, dem »Hausfrieden« oder in Werken wie Gemmingens »Hausvater«, dem »Eſſighändler« und anderen. Sein »Pygmalion« im Benda'ſchen Monodrama, eine Rolle, die ihm ſchon ſeine Jahre hätten verbieten ſollen, ſchlägt wieder nicht durch, ebenſowenig der Bittermann in »Menſchenhaſs und Reue«, wo Wien zu ſehr an die draſtiſche Komik Weidmanns gewöhnt war. Man bewundert die feine Detailausführung ſeiner Geſtalten im Schauſpiele, beſonders in dem »Juden« von Cumberland, nach welcher Vorſtellung eine Viertelſtunde lang applaudirt wurde, aber wirklich hinreiſsend ſcheint er nicht durchwegs gewirkt zu haben. Das hat ein Kenner wie H. v. Collin geſehen, und ſein Bruder Mathias hat dieſer Meinung richtigen Ausdruck gegeben, wenn er feſtſtellt, daſs Iffland dieſelben feinen Kunſtgriffe und kleineren Züge, mit denen er aus gehäuften Einzelheiten ein groſses Ganze im Luſt- und Schauſpiele ſchaffe, auch auf die Tragödie anwende.[2] Er war ein Meiſter, der auf den Schauſpieler vielleicht noch mehr wirkte, als auf den Zuſchauer. Sein Erſcheinen in Wien verſtärkte die durch manche ſeiner Schüler ſchon hereingetragene Natürlichkeit, welche der »Eipeldauer« vergebens gelegentlich lächerlich zu machen ſucht. Iffland blieb aber ohne Einfluſs auf den Stil der Tragödie, und auch im Schau- und Luſtſpiele forderte das Wiener Publicum noch etwas mehr als Kunſt: Temperament. Daſs dieſes der Hofbühne erhalten blieb, iſt



Wer ist sie die Madame Miller? Ja lieber Gott! es giebt der Madame Miller viele in der Welt.

Bittermann in Kotzebues „Menſchenhaſs und Reue“.



O Gott! — den Marmor kann so ein Blick zermalmen

Haushofmeiſter Conſtant in Ifflands „Selbſtbeherrſchung“.

[1] »Er ſpielte mit ſeltener Kunſt und Richtigkeit; doch konnte er nicht alle Hinderniſſe der Natur überwinden. Er gefiel nicht ſehr, obwohl er die Kenner vollkommen befriedigte.« (R.)

[2] Siehe H. v. Collins Werke, herausgegeben von M. v. Collin, Bd. 6, S. 337 f., 342 ff.

nicht zum geringften Theile dem engen Zufammenhange mit der Volksbühne, der fich nie ganz lockerte, zuzufchreiben.

Den günftigen Eindruck, der fich auch in einer Studie des Wiener Schriftftellers Anton v. Gruber: »Über Iffland's Mimik« (Wien 1801) kundgibt, befeftigt Iffland auch durch feine tactvollen Dankreden, auf die das Wiener Publicum viel gab.[1] So geftaltete fich feine Abfchiedsvorftellung, der auch Erzherzog Karl anwohnte, glänzend. Gedichte wurden ausgeworfen, Braun fchenkte ihm eine goldene Dofe mit Perlen befetzt und grüfste ihn in einem franzöfifchen Briefe als den deutfchen Roscius.

Dafs fich die Berliner Natürlichkeit mit dem, was die Wiener darunter verftanden, nicht deckte, hatte fchon das Gaftfpiel der Friederike Unzelmann, des Stolzes Berlins, bewiefen, die noch unter Kotzebues Augen in Wien auftrat, ohne befonders vom Glück begünftigt zu fein. Sie beging allerdings den Fehler, mit der »Gurli«, einer der beften Rollen der Adamberger, am 29. März 1799 zu debutiren. »Sie verfehlte den Charakter der Gurli ganz als ein fanftes, unfchuldiges, naives Mädchen und machte ein freyes, muthwilliges, ausgelaffenes Mädchen ganz wider den Geift, der in der Rolle liegt.« (R.) Auch ihr »Mädchen von Marienburg« glänzte nur durch das vortheilhafte Coftüm; »diefes war aber auch das ganze Verdienft der Rolle«.[2] Ihre Orfina wird endlich von der »Wiener Theater-Kritik« weit unter die der Frau Stephanie geftellt, man fpricht ihr direct das tragifche Talent ab. Solche Urtheile erregen zwar Zorn und Hohn in den Zeitfchriften Deutfchlands, fie beweifen aber wohl nur die fo oft hervortretende Anhänglichkeit der Wiener an ihre Lieblinge. Durch manche Wiener Urtheile fcheint das Verdict Schillers über das »Vorurtheil des beliebten Natürlichen«, das diefe Künftlerin beherrfche, vorzuklingen.



Maximilian Korn.

Aber noch weniger als mit dem Berliner Realismus weifs das Wiener Publicum mit dem Weimarer Stile anzufangen. Durch eine Reihe von Jahren ziehen fich die immer wieder mifsglückten Verfuche, Schaufpieler aus Goethes Schule in das Burgtheater zu verpflanzen. So holte fich Beck 1800 eclatante Mifserfolge, fo dafs fich bei feinem Abfchiede nicht eine Hand regte; nicht beffer erging es einem gewiffen Heinrich Schmidt 1801, der als hölzerner Anfänger kurz abgefertigt wird, wobei der »Freymüthige« fich die Gelegenheit nicht entgehen läfst, gleich gegen Goethe ausfällig zu werden.[3] Selbft die fchöne Jagemann fiegte im October 1800 weder als Sängerin noch als Schaufpielerin.[4]

Die neuen Kräfte, die an das Hoftheater gefeffelt wurden, ftammen zum Theile aus Wien felbft. Ifflands Auftreten hat zwei junge Leute zum Theater gelockt, die fich bei dem Meifter felbft den Segen für ihre neue Laufbahn holten. Der eine ift Moreau, der, 1802 debutirend, als gefchickter Nachahmer des alten Weidmann vielen Anwert beim Publicum fand, das ihn fchon von den Haustheatern her, welche in

[1] So wies er gleich bei feinem erften Auftreten auf Brockmann hin, als den Mann, dem er die Ideale feiner Kunft entlehnt habe. Nach dem Stücke von Gemmingen fagte er, an die Schlufsworte desfelben anknüpfend: »Möchte man doch an meinem Grabe fagen, er bemühte fich ein Deutfcher zu fein.« Der Unfug der Dankreden nimmt in diefer Zeit überhaupt die gröfsten Dimenfionen an, fie find fo umfangreich, dafs fie foufflirt werden müffen, und Komiker wie Weidmann geftalten fie zu ganzen burlesken Scenen aus. Ebenfo wufste der Spafsmacher die Ankündigungen der Vorftellungen für den nächften Tag amufant zu machen, fo dafs er einmal die Oper »Maria von Montalban« als »Mariandl von Mandlbam« annoncirte. Gar manchem Wiener waren aber wohl, wie dem »Eipeldauer«, Weidmanns Reden »lieber als das Stück felbft«.

[2] Auch der Eipeldauer meint, »wenn ich der Peter Tfchar gewefen wäre, fo hätte mir das neue Madl nit fo gut g'fallen wie das alte«.

[3] 1803, Nr. 34. »Der Herr Geheimrath von Goethe hatte uns einen Schmidt mit grofsen Empfehlungen hergefendet, der fich nicht einmal zu Hilfsrollen qualificirt. Wir wünfchen fehr, dafs der Herr Geheimrath geruhen möge, ihn wieder bei feiner eigenen vortrefflichen Bühne anzuftellen.«

[4] Von ihrer Cleopatra in der Octavia Kotzebues fagt Rofenbaum: »Sie fpielte ohne Würde, eintönig fchnattert fie wie eine Soubrette und war wenig verftändlich. Sie mifsfiel ganz und wurde nicht einmal herausgerufen. Als Octavia zu Cleopatra fagte: »Wirf deine Maske weg, die Rolle wird dir zu fchwer«, fing das Publicum zu klatfchen und zu lachen an.«

Wien in unheimlicher Ausdehnung graffirten, kannte. Zum Liebhaber allerdings, wie man zunächst meinte, taugte schon sein »Harlekinsgesicht« nicht. Desto mehr war für diese Rollen Maximilian Korn berufen. 1782 aus Wiener Bürgerfamilie geboren,[1] hatten auch ihn die Dilettantentheater, welche viele junge Leute, berufene und noch mehr unberufene, zur Bühne führten, von der Jurisprudenz abgezogen. Ifflands Prophezeiung einer glänzenden Zukunft wurde für ihn entscheidend. Braun, der ihn bei einer Dilettantenvorstellung gesehen hatte, verpflichtete ihn zu drei Debuts, denen sich das Engagement sofort anschliessen sollte. Im März 1802 trat er im »Rächenden Gewissen«, im April im »Strassenräuber aus kindlicher Liebe«, im Mai in den »Strelitzen« auf. Noch wirkte das Vorbild Langes zu sehr auf den knabenhaften Jüngling, als dass er selbständige Leistungen hätte bieten können. Er gefiel, und die Kritik wagt es schon zu sagen: »Wir dürfen einst viel von ihm erwarten.« Die ritterliche Erscheinung, die warme Sprache bestimmten ihn zum Liebhaber, der sich allerdings mehr nach dem Lustspiele, als nach der Tragödie hin entwickelte, für die trotz vollendeter Declamation das weiche Organ nicht genügend Resonanz besass. Wie rastlos er an sich arbeitete, beweist am besten die freudige Anerkennung H. v. Collins, der ihm seine Epistel über die Schauspielkunst weiht. Andere Nachahmer Langes haben weniger Glück, wie sein Schüler Luzac 1803 und der später gerne zurückgeholte Heurteur, dem man nach seinen Debuts 1802 den dringenden Rath ertheilte, das Theater so schnell wie möglich zu verlassen. Für kürzere Zeit erscheinen zahlreiche Schauspieler, unter ihnen 1804 der schon vom Wiener Haustheater als ein »halber Master«, wie der Eipeldauer sagt, bekannte Korntheuer, der sich später auf der Volksbühne zur Geltung bringen sollte. Für ältere Charakterrollen, zunächst in kleinerem Umfange, erweist sich Herr Reil als recht verwendbar. Einen bedeutenden Gewinn verspricht 1802 das Engagement eines Zöglings der Berliner Schule, Karl Krüger (geb. 1765), der das Erbe Müllers für ältere Rollen antrat, aber ihn in scharf chargirten Charakterfiguren weit übertraf. Die Nouseul wurde ebenfalls durch ein Wiener Kind ersetzt, ein Fräulein Hartmann, die 1804 in ihren sclavischen Nachahmungen frappirte, bis man sah, dass sie nichts Eigenes zu schaffen vermöge.



Sophie Bulla als Irene.

Eine so grosse schauspielerische Natur, wie die der Adamberger, wiederzufinden, schien zunächst ein Ding der Unmöglichkeit. Für ihre naiven Rollen wuchs in Wilhelmine Stephanie, von 1806 ab Gemahlin Korns, die »beste Verlassenschaft der Stephanie'schen Familie«, wie ein Kritiker sagt, ein wahrhaft entzückendes Talent heran, besonders ihre Gurli erregte die grösste Begeisterung. Sie hatte einen echt wienerischen, liebenswürdigen Ton, der ebenso zu rühren, wie zu erheitern verstand. Mehr ins Scharfe, Pikante, aber dadurch auch ins Ernste schlug die Art des Frl. Sophie Bulla aus Stuttgart, die 1803 mit ihrer Mutter gastirte. »Eine hübsche, wohlgewachsene Blondine«, gefiel sie besonders als Mädchen von Marienburg[2] und wurde sofort engagirt; um ihretwillen musste man auch die Mutter, die in Nouseul-Rollen sehr missfiel, mit in den Kauf nehmen. 1805 vermählte sich das junge Mädchen mit ihrem Collegen Koberwein. Ihr fällt vor Allem ein Theil der Erbschaft der Frau Leiser zu, die wegen ihres Festhaltens an den jugendlichen Rollen die herbsten Vorwürfe zu hören bekommt, so sehr man ihr echt komisches, nur zur Übertreibung neigendes Talent anerkennt. Wie sie 1806 noch ein siebzehnjähriges Mädchen spielt, fragt ein

[1] Siehe seine — recht wertlose — Biographie von F. K. Weidmann, 1857.

[2] Über sie berichtet Marianne v. Eybenberg an Goethe: »Sie gefiel mir wohl, spielte mit vielem Verstande, sprach sehr gut und vernehmlich, hat dabei ein hübsches Figürchen und hat gewiss Anlage« (Goethe-Jahrbuch Bd. 14 S. 89).

Kritiker, ob ſie wirklich auf ein ſolches Alter noch Anſpruch mache. Aber auch ihr ging es, wie es immer beim Theater geht. Für ihre Rollen verſuchte man eine Reihe junger Mädchen — wie Frl. Goldmann, Menner, Hruſchka — und die Kritik bittet, »aus Mitleid für das Publicum« möge ſie wieder die Soubrettenrollen übernehmen. Eine bedeutendere Remplaçantin, die jedenfalls ungleich feiner war, erſchien in Frau Renner. Dieſe in ganz Deutſchland berühmte Schauſpielerin wird (1803) freundlich aufgenommen, obwohl man ſich gleich über ihren Anzug moquirt, man ſchätzt die »Wahrheit und Lebhaftigkeit« ihres Spieles,[1] aber ſie hat während weniger Jahre (bis 1810) mehrmals das Burgtheater betreten und wieder verlaſſen, wie es ſcheint, von der Direction abſichtlich kaltgeſtellt. Es war auch ſchwer für ſie, neben der Bulla-Koberwein und der Rooſe aufzukommen.

Noch fehlte eine ſentimental-tragiſche Liebhaberin. Man dachte ſie in Frl. Eigenſatz gefunden zu haben. Dieſe pikante Künſtlerin hatte in Berlin nicht nur dem Publicum den Kopf verdreht, ſondern auch einen Mann wie Gentz in ihre Netze gezogen. In Wien, wo ſie 1804 in allen drei Theatern als Sängerin wie als Darſtellerin auftrat, machte ſie ein ähnliches Furore, das ſich auch in Erzeugniſſen der Mode, die ihren Namen trugen, kundgab. Ihren Erfolg hatte ſie mehr ihrem Körper, als ihrer Darſtellung zu danken, und er erwies ſich, nach den erſten gewaltigen Stürmen, als durchaus nicht nachhaltig, ſo daſs auch ſie das Hoftheater bald verließs.[2]

Man konnte ſie leicht entbehren, war doch am 20. April 1805 die berechtigte Nachfolgerin der Adamberger erſchienen, ihre Tochter Antonie. Nach dem Debut in der Abſchiedsvorſtellung der Mutter hatte ſie ſich wieder ins Privatleben zurückgezogen, erſt der Tod der Mutter und die Nothwendigkeit, für ihre Geſchwiſter zu ſorgen, führte ſie der Bühne zu, ihre theatraliſchen Studien überwachte ihr väterlicher Freund Collin. Am 20. April 1803 debutirte ſie in den »Geſchwiſtern«.[3]



Joſef Koberwein.

Als ſie vorgerufen wurde, ſprach ſie die Dankesworte: »Einem theuren Andenken, das Sie heute feiern, verdanke ich dieſe Güte.« Nur langſam wurde ſie ins Repertoire eingeführt, erſt 1807 erſcheint ſie als Mitglied. Sie wird als das Kind des Burgtheaters von den Schauſpielern und dem Publicum gehegt und gepflegt.

Eine Reihe vielverſprechender Künſtler ſind dem Hoftheater gewonnen worden; beſonders iſt es das Converſationsſtück und das Luſtſpiel, dem friſche Kräfte zugeführt erſcheinen. Daneben aber figuriren eine Menge unbedeutender, kleiner Leute, die nicht nur den Gagenetat beſchweren, ſondern denen es zu danken iſt, wenn die allgemeine Klage geht, daſs in allen Stücken gewöhnlich nur ein paar Rollen gut beſetzt ſeien.[4] Stereotyp ſind die Klagen über das Feſthalten der älteren Schauſpieler an jugendlichen Rollen.

[1] »Es iſt ein liebes Weibchen. Ihr angenehmes Organ, die zwei ſchönen blauen Augen, das niedliche Figürchen machen, daſs man ſich eine halbe Nacht nicht an ihr ſatt ſehen kann. Sie iſt im Hochkomiſchen glänzend.« So ſchreibt ein gewiſſer Mathias Perth in ſein Tagebuch, deſſen Benützung mir von dem Beſitzer Herrn Dr. Freiherrn von Mayr freundlichſt geſtattet wurde. Leider hat er gerade über das Burgtheater nur Weniges aufgezeichnet.

[2] Roſenbaum ſchreibt über ihr Debut in den »Hageſtolzen«: »Sie hat eine hübſche Figur, keinen angenehmen Organ, ſpielt ganz gewaltig viel, arbeitet mit den Händen herum . . . ſie gefällt denen, die ihre Bruſt, ihren . . . . . ihr Parterre-Spiel behaglich finden«. Der »Freymüthige«, der zuerſt ſie als Nachfolgerin der Adamberger proclamirt hatte, muſs bald zugeben, daſs ſie nur ein paar Töne im Affect habe. Die genannte Marianne von Eybenberg theilt Goethe 1805 mit, daſs ſie »nicht mehr den Succeſs habe«.

[3] Roſenbaum ſchreibt darüber: »Sie ſpielte als Anfängerin zu Aller Zufriedenheit. Ihr Organ iſt angenehm und ihr Spiel beynahe zu überladen. Auch hatte ſie Handſchuhe im Hauſe, in der Küche an.«

[4] So ſagte die Zeitung für Elegante Welt 1803 Nr. 135 es beſtehe »ein Schwarm von Individuen beiderley Geſchlechts, die kaum in das kleinſte Provinztheater, geſchweige in ein Hoftheater gehören«. Wenigſtens 15 wären einfach zu entlaſſen. In einem Stücke, wie dem »Porträt der Mutter« ſeien unter 14 Perſonen nur Rooſe und Nouſeul »die einzigen Individuen, die den Namen Schauſpieler verdienen«. — Beim Engagement der Frau Bulla fragt der »Freymüthige«: »Für welches Fach? — Ey, in welchem ſchon manche hier figuriren, dem überflüſsigen«.

Weidmann läfst Baumann und Moreau nicht aufkommen, und die Weifsenthurn wird vergeblich gebeten, doch einfichtsvoll zu fein und wenigftens auf das »Mädchen von Marienburg« zu verzichten. Dadurch verliert das Theater immer mehr an Intereffe des Publicums, wie zahlreiche Beobachtungen melden. Die Hoffchaufpieler find fehr bequeme Herrfchaften geworden. Die allgemeine Klage geht dahin, dafs fie mit wenigen Ausnahmen fehr fchlecht memoriren. In Deutfchland erzählt man fich, Braun habe einem Schaufpieler, der ftolz von feiner ficheren Rollenkenntnis fprach, das Engagement verweigert, weil er fo nicht zu feinen Mitgliedern paffe. In Langes vielbeklagter Gedächtnisfchwäche verräth fich das herannahende Alter. Bei vielen feiner Collegen ift es Nachläffigkeit. Man dehnt ein deutfches Luftfpiel einmal von zwei auf drei Aufzüge: Vielleicht, meint der »Freymüthige«, »damit die Herren in den Zwifchenacten ihre Rollen memoriren können«. In einem wieder aufgenommenen älteren Luftfpiele weifs Ziegler (1805) nicht, welche von den auf der Bühne ftehenden Damen feine Tochter vorftellt und wendet fich an eine falfche. Die meiften Reprifen mifsglücken dadurch, dafs es den Darftellern nicht beliebt hat, ihre Rollen wieder durchzunehmen.[1] Das zeigt einen auffallenden Mangel an Disciplin, und diefer tritt auch bei anderen Gelegenheiten zutage. Schädlich wirkt es, dafs Schaufpieler wie Weidmann und Baumann während der Ferien fehr viel an Vorftadttheatern in Localpoffen fpielen und fich damit dem Stile des Burgtheaters wieder entfremden. Intereffant ift ein Streitfall, der auch auf die rechtliche Stellung des Schaufpielers in diefer Zeit fein Licht wirft.

Im Jahre 1803 war für kurze Zeit eine Frau Müller engagirt, mit der Frau Roofe in einer fo ftadtbekannten Feindfchaft lebte, dafs fich das Publicum den Spafs machte, in der Octavia Kleopatra und Octavia gegen einander zu hetzen. Der Conflict kam eines Abends zum Ausbruch, als die Müller, die vor der Roofe im Theaterwagen nach Haus zu fahren verlangt hatte, einen fürchterlichen Scandal »wie ein Höckerweib« machte und die Forderung Brauns, Abbitte zu leiften, zurückwies. Daraufhin wurde fie »Strafsenunfugs wegen« der Polizei übergeben, die fie für zwölf Stunden einfperrte. Die Direction ertheilte ihr den Abfchied mit der üblichen fechsmonatlichen Kündigung. Sie aber verlangte mit Berufung auf das Dienftbotenpatent ihre Entlaffung nach fechs Wochen. Auf das hin erhielt fie fie augenblicklich, indem man ihr geftattete, »wirklich in die Verhältniffe zu treten, in denen es ihr erlaubt feyn werde, fich vollkommen der Kategorie der Dienftboten gemäfs aufzuführen« (Freymüthige 1803 N. 78, 84). Frau Müller lachte fich ins Fäuftchen: Sie hatte einen günftigen Vertrag mit dem Theater an der Wien in der Tafche, den fie auch fofort annahm.

Braun that für feine Leute, was er nur konnte. Er war freigebig in Zulagen, im Jahre 1804 führte er Spielhonorare nach Claffen abgeftuft ein und ernannte mehrere Schaufpieler zu Infpicienten, welche die Stelle der Regiffeure vertraten; aber er machte dadurch weder den fortdauernden Geldverlegenheiten der Schaufpieler ein Ende,[2] noch gelang es ihm, durch feine Munificenz den Mangel an künftlerifcher Autorität zu decken.

So bietet auch das Repertoire diefer Jahre ein buntes Bild, wie es eben der Zufall fchuf. Man gab jährlich fünfzehn bis zwanzig Novitäten; das wäre nicht gar fo wenig gewefen, wenn nur die Auswahl von Sorgfalt und Verftändnis gezeigt hätte. Aber mehr als die Hälfte der Neuigkeiten verfchwand nach einigen Vorftellungen fpurlos. Die Zahl der dramatifchen Werke, die für die Hofbühne in Betracht kamen, war dank den Cenfurvorfchriften eine unendlich kleine; dafs Braun felbft den Mangel an zugkräftigen Stücken fühlt, geht aus einem Erlaffe hervor, den er Anfangs 1804 herausgab, welchem zufolge jedes Theatermitglied für ein den Abend füllendes Stück, das auf feinen Vorfchlag mit Erfolg aufgeführt worden, vierzig Gulden, für ein kleineres zwanzig Gulden »Douceur« erhalte.[3]

Noch unumfchränkter als früher herrfcht Kotzebue, gegen den Iffland fchon merklich zurücktritt. Das hängt zufammen mit der Abnahme des Intereffes für das Familienftück. Man fand, Ifflands neue Stücke kämen feinen früheren nicht gleich; man habe — fchreibt der Wiener Kritiker Schwaldopler — »fchon fehr viele gebeugte Väter, viele würdige, mit grofser Ergebung duldende Hausmütter gefehen, und

[1] So mufs beim »Herbfttag« Ifflands (12. Jänner 1803) der Souffleur fogar declamiren, in Zieglers »Barbarei und Gröfse« (nach acht Jahren 12. März 1803 wieder aufgenommen) wufste Brockmann nicht weiter zu reden, Lange und Ziegler hatten gar nicht memorirt.

[2] Rofenbaum erzählt, dafs der bekannte Wiener Localdichter Perinet (1803) eine Satire fchrieb: Der gefchäftige Infpicient. »Sieben Uhr ift's! Jakob lafs anfangen. Dafür habe ich zweihundert Gulden. Dann fetz ich mich aufs Bankl und denk an meine Schulden«.

[3] Auch der junge Eipeldauer vermifst 1803 einen »Nachwuchs von Autori, fonft kriege man noch a Hungersnoth an Theaterftücken« und der Herausgeber fetzt hinzu: »Ey man foll d' Autori nur beffer zahlen, dann wird's Köpf' geben, die fürs Theater fchreiben. Aber wer wird denn drei Monath an an Stück fchwitzen wollen, um endlich hundert Gulden einzunehmen?«

ſich an ſehr vielen koketten Töchtern und leichtſinnigen Söhnen abgeſpiegelt«. »Die Zeit des Familienſtückes auf dem Theater ſcheint ſich überhaupt ihrem Ende zu nähern«, prophezeit entſchieden etwas voreilig ein Reiſender.[1]

Thatſache iſt, daſs man ſich bei Ifflands neueren Dramen langweilte, das wieder aufgenommene »Kleid aus Lyon« aus der Mode gekommen fand, und die alte Mahlzeit von Groſsmanns »Nicht mehr als ſechs Schüſſeln«, die man 1805 wieder auftiſchte, unſchmackhaft nannte. »Man will jetzt überraſcht werden, man will Thränenſtröme vergieſsen«, conſtatirt die Monatsſchrift für Theaterfreunde. Dieſen Wünſchen kam Kotzebues viel aufdringlicheres Lospauken auf die Rührſeligkeit der Zuſeher weit beſſer entgegen. So hat dieſer die gröſsten Erfolge mit dem »Schmuckkäſtchen« (1. Januar 1805, im Originale »Die Stricknadeln« genannt), das ein eheliches Drama mit widerlicher Sentimentalität, aber ohne die vom Publicum gefürchteten Moralſalbadereien behandelte. Durch ſchauſpieleriſche Prachtleiſtungen entzückte der »Taubſtumme« (4. November 1801, in Jahresfriſt elfmal gegeben), wo Wilhelmine Stephanie und vor Allem Koch durch eine äuſserſt fein nüancirte Charakterfigur Triumphe feierten. Dieſer groſse Künſtler war es auch, der der »Deutſchen Familie« Schmidts (3. October 1803) durch ſeinen Lorenz Stark einen Triumph verſchaffte, den das »intereſſe- und handlungsloſe Stück« nicht verdiente. Aber noch lieber hielt man ſich an Kotzebues Luſtſpiel und Poſſe. Sein »Beſuch oder die Sucht zu glänzen« (3. December 1806) und die »Organe des Gehirns« (30. October 1805) ſind unter den gröſseren Luſtſpielen diejenigen, welche die nachhaltigſten Erfolge erzielen, nur überflügelt von den »Deutſchen Kleinſtädtern« (22. März 1802), bei denen man nach Verſicherung des Eipeldauer noch mehr lache als beim Kasperl. Viel weniger Erfolg hatte das Vorbild »Die franzöſiſchen Kleinſtädter« Picards, die in Kotzebues Überſetzung an demſelben Abende im Kärntnerthortheater in Scene gingen. Ein Beweis für die groſse Zahl von Schauſpielern! — Faſt nicht zu zählen ſind all die kleinen Stücke Kotzebues, die auf der Hofbühne erſchienen; ich nenne nur ſeines nachhaltigen Erfolges wegen die »Gefährliche Nachbarſchaft« (4. März 1806), in der Weidmann und ſpäter Moreau als Schneider Fips brillirten. »Das neue Jahrhundert« (31. December 1799), das durch ſeine plumpe Verſpottung der Ärzte einen kleinen Theaterſcandal erregte, kam über das erſte Jahr des neuen Säculums nicht hinaus.[2] Manches miſsglückte auch ihm. Ein Zauberſtück wie »Die kluge Frau im Walde«, von dem man ſich groſsen Erfolg verſprochen hatte (17. Mai 1799), wurde faſt ausgeziſcht, zum Theil durch Schuld der ſchlechten, ungenügend probirten Aufführung, ebenſowenig bewährte ſich der »Hugo Grotius« (11. April 1803). Dagegen gefielen die »Huſſiten vor Naumburg« (2. März 1803) wie allerorts auch auf dem Wiener Hoftheater, obwohl die Chöre und die Statiſterie zu ſchwach beſetzt waren.[3]



Krüger als Graf Almaviva in dem Luſtſpiel „Die beiden Figaro“ von Jünger.

[1] J. W. Fiſcher, Reiſen durch Öſterreich-Ungarn etc. 1801 und 1802. Wien. 1803. S. 211 ff.

[2] Vergl. A. Sauer: Die deutſchen Säculardichtungen. S. XLII. Der Eipeldauer meint »Wer kein guter Freund von unſern Herrn Doctori is, ſoll d'rin was z'lachen finden«. — »Auf der Galerie pfiffen einige, ſie wurden angegeben und die Polizei ſchrieb ihre Namen auf.« (R.)

[3] Der »Freymüthige« conſtatirt den ungeheuren Erfolg des Werkes. Gegen ihn polemiſirend meint der junge Eipeldauer, es wiſſe »d'ganze Wienerſtadt, daſs's nur gar mittelmäſsig g'fall'n hab'n«. Die zehn Aufführungen, die das Werk noch im ſelben Jahre erlebte, ſcheinen für einen wirklichen Erfolg zu ſprechen.

In Wien wuchſen Kotzebue, neben dem erbgeſeſſenen Ziegler, der flott weiterdichtete, auch einige neue Schüler zu, die ſich in richtiger Erfaſſung der Situation vom Familienſtücke, das ſie anfangs pflegten, dem Luſtſpiele zuwendeten. Dort blühen die Lorbeeren der Frau von Weiſsenthurn, die, zunächſt mit einem kleinen Stückchen »Das Nachſpiel« (12. Mai 1806) mit Glück debutirend, ſich über alle Gebiete des Dramas verbreitete und überall eine beachtenswerte Routine und Fähigkeit, die Kräfte des Burgtheaters an die richtigen Plätze zu ſtellen, an den Tag legte. Zu ihr geſellten ſich Fabrikanten echter Schauſpielerſtücke, wie das bereits genannte Mitglied des Burgtheaters Lippert und der ſpätere Secretär des Theaters an der Wien W. Vogel, der vielfach aus dem Franzöſiſchen und Italieniſchen überſetzte und trotz mancher Miſserfolge mit einem Rührſtücke, wie der »Wiedervergeltung« (4. September 1802), alle Taſchentücher in Bewegung ſetzte. Aus Jüngers Nachlaſſe kamen noch einige Werke ans Tageslicht, wirklichen Erfolg hatten die dem Franzöſiſchen entlehnten »Beiden Figaro« (21. September 1799), die durch die meiſterhafte Darſtellung Krügers ſehr beliebt wurden, während das viel feinere Vorbild Beaumarchais', in der natürlich überaus vorſichtigen Bearbeitung desſelben Autors 1802 kein Glück machte. So iſt die Hofbühne in der Lage, ihren literariſchen Bedarf zum groſsen Theile aus Landesmitteln zu decken. Selbſt mit dem Ritterſtücke machte man noch einige Verſuche. So wurde das »Gaſtrecht« Zieglers am 27. Mai 1799 wüthend beklatſcht; der »Bayard« Kotzebues (4. November 1801) fand wenig freundliche Aufnahme, weil, wie die »Zeitung für elegante Welt« andeutete, er abſichtlich in die Länge gezogen und entſtellt wurde. Noch mehr miſsfiel der »Fuſt von Stromberg« von Maier, ein Nachzügler des Sturms und Drangs, den man am 28. März 1805 auf die Scene ſtellte, freilich in einer verballhornten Bearbeitung Eſcherichs, die den religiöſen Conflict, der zu Grunde liegt, bis auf die Wurzel austilgt und an ſeine Stelle lediglich den Streithandel zweier Ritter ſetzt.[1] Kaum hat aber ein Kritiker verkündet: »Die Ritterſtücke ſind bey uns wie die Romane aus der Mode«, ſo erſcheint die Weiſsenthurn mit ihrer »Adelheid von Burgau« (14. November 1806) und erringt mit dieſem abſtruſen, im hohlſten Theaterpathos geſchriebenen Machwerke einen Erfolg, den auch die mit Recht höchſt ironiſch gehaltenen öffentlichen Urtheile nicht zu zerſtören vermögen.[2] Die Vorliebe für das Soldatenſtück hat entſchieden abgenommen; weder Ifflands »Albert von Thurneiſen« (11. April 1799), noch der alte, ganz überflüſſiger Weiſe wieder aufgewärmte »General Schlenzheim« von Spieſs (29. Juni 1803) vermochten zu intereſſiren. Das Publicum weiſs nicht, was es will, iſt ſchon damals die Klage. Im Ganzen und Groſsen aber läſst ſich deutlich erkennen, was die Zuſchauer im Theater am liebſten ſuchen: eine harmloſe bürgerliche Komödie in liebenswürdigen glatten Dialogen, ohne viele Verwickelungen und von nicht allzu groſser Ausdehnung. Die kleinen Stücke werden immer beliebter. Unter den 179 Novitäten, die in dem Zeitraume von acht Jahren zur Aufführung kamen, ſind 64 ein- und zweiactige Stücke. Für dieſe



Joſef Marius Babo.

[1] Die »Theater-Kritik« rügt die Gewohnheit des Publicums, gewiſſe Sentenzen zu acclamiren, die beſonders lächerlich in dieſem Stücke bei einer Phraſe hervortrete, welche lautet: »Ein Deutſcher hält ſein Wort!« mit dem Nachſatze: »Wehe denen, die das als etwas Beſonderes anſehen.«

[2] »Die Weiſsenthurn, Koberwein und Lefèvre winſelten und weinten den ganzen Abend. Es iſt ein wahres Jammerſtück und ennuyirte mich unmäſsig. Es wurde fürchterlich geweint.« (R.)

bildet ſich ein gewiſſes Schema heraus: Es ſpielen zwei Paare, das eine meiſt verheiratet und uneinig, das zweite verliebt und heiratsluſtig. Meiſt gelingt es einem Freunde, die letzteren zum Ziele zu führen und die erſteren zu verſöhnen, wobei gewöhnlich noch ein älterer Vormund oder eine Tante in harmloſer Weiſe hinters Licht geführt wird. Deutlich ſchimmert hier die ältere Grundlage, das Schäferſpiel des achtzehnten Jahrhunderts, durch, zumal wo gerne Figuren von Landbewohnern erſcheinen, die allerdings ſich nicht allzu natürlich geberden dürfen. In dieſer Art ſind die kleinen Stücke der Weiſsenthurn gehalten, die freilich einen etwas derberen Ton liebt, ſo daſs eine beliebte Harmloſigkeit wie: »Ein Haus zu verkaufen« (28. September 1801) von Roſenbaum gar als eine »ſehr unmoraliſche Poſſe« bezeichnet wird. Den Wünſchen dieſer Zeit werden zwei Wiener Schriftſteller vollkommen gerecht: der eine iſt Hutt, der andere A. v. Steigenteſch. Bei Hutt (geb. 1774, † 1809) geht der dramatiſche Athem nicht über einen Act hinaus, und auch dieſer iſt für unſere Begriffe überaus leer und unbedeutend. Seine Bauern, wie er ſie in »Das war ich« (28. Juni 1803) und »Der rechte Weg« (16. Juni 1804) vorführt, ſind in ihrer Naivetät erkünſtelt, die Erfindung erſcheint ſchon dem ſcharfen Kritiker der »Annalen« 1807 läppiſch. Hinter der Kinderei ſteckt eine kleine verzuckerte Doſis von Frivolität; wenn er es gar verſucht, ſo eine Armſeligkeit über drei Acte zu dehnen, wie in »Hab' ich nicht recht?« (12. März 1804), iſt er als Dramatiker verloren.



Betty Rooſe als Iphigenie.

Aber er ſchreibt einen gewandten, äuſserſt gefälligen Dialog, ganz aus dem geſelligen Leben ſeiner Heimat entſprungen. Dasſelbe gilt von Steigenteſch, nur iſt dieſer viel theatraliſcher, effectvoller in ſeinen Situationen, er wagt mit Glück poſſenhafte Zuthaten, ſeine »Zeichen der Ehe» leiden zwar an ſtarken Wiederholungen derſelben Situation, wirkten aber durch lange Jahre mit ihren gut gezeichneten Figuren und ihrem munteren Geplauder. In derſelben Art ſchreiben andere Wiener, wie Dilg, deſſen »Korb« 1805 groſsen Erfolg hatte, der junge Caſtelli, Sonnleithner, der in der »Heftigen jungen Frau« (20. Auguſt 1805) die Widerſpenſtige »feiner nuancirt als Shakeſpeare«, wie ein Kritiker meint, auf die Scene ſtellte. Aus Deutſchland kommt ein ganz im ſelben Stile gehaltenes, nur etwas feineres Stück von Babo, »Der Puls« (25. Mai 1802), dem man ſehr oft auf dem Repertoire begegnet. An wen ſich dieſe Dichter wendeten, ſagt Steigenteſch in den »Zeichen der Ehe«: »Das Urtheil über Dichtkunſt gehört ausſchlieſsend dem Weibe an. Das Weib fühlt jede Stelle, die wir Männer nur verſtehen.« Und durch wen ſie zu dieſem Publicum ſprachen, das waren die vollendeten Schauſpieler des Converſationsſtückes, welche alle Reize des Dialoges zur vollen Geltung brachten: Rooſe und Frau, Koberwein und Frau ſpielen die Paare, neben ihnen ſtehen Koch, Moreau, komiſche Rollen trägt Weidmann mit unermüdlicher Kraft. Was das deutſche Luſtſpiel anlangt, ſteht das Burgtheater auf der Höhe ſeiner Leiſtungsfähigkeit. Schon droht aber eine groſse Gefahr: die typiſchen Rollen für ganz beſtimmte Kräfte. Dagegen glücken die Verſuche in franzöſiſchen Ueberſetzungen zunächſt nur wenig. Die Schauſpieler haben den breiten Stil, den das heimiſche Luſtſpiel fordert, es fehlt das Tempo für die ausländiſche Situationskomik und die Jagd nach Einfällen.

Einerſeits ſpricht der ſo deutlich ſich kundgebende Geſchmack an kleinen Stücken für ein verflachtes Bedürfnis nach leichter Unterhaltung; anderſeits aber macht ſich in dem Behagen an gut geführten Dialogen und ſchauſpieleriſcher Kleinarbeit ein dem Wiener Publicum innewohnendes natürliches Formgefühl geltend. Dem entſprechend entwickelt ſich auch der Sinn für den Vers, der

in der unmittelbar vorhergehenden Zeit verpönt war. Er erſcheint in kleinen Alexandriner-Luſtſpielen, namentlich aber in groſsen Tragödien, nachdem er zuerſt in Werken der deutſchen Claſſiker ſeinen Einzug gehalten hatte. Gewiſs wirkte da endlich die literariſche Strömung Deutſchlands auch auf Öſterreich ein, gegen die ſich ſelbſt das conſervative Hoftheater nicht ganz abzudämmen vermochte.

Es war Goethes »Iphigenie«, die da voranſchritt; ſie kam, nachdem Kotzebue die Aufführung bereits vorbereitet hatte, am 7. Januar 1800 zur erſten Darſtellung, mit der das Burgtheater auch ſämmtlichen deutſchen Bühnen zuvorkam.

Die Gelegenheit, bei der ſie ins Werk geſetzt wurde, war ſo unpaſſend wie möglich gewählt: Zur Vermählung des Palatins Erzherzog Joſeph mit einer ruſſiſchen Prinzeſſin wurden eine Reihe von Freiſpectakeln gegeben, deren Anfang am 7. Januar Goethes Drama machte. Es mag hauptſächlich, wie Horner in ſeiner hier benützten Studie über dieſe Erſtaufführung meint,[1] die Popularität des Stoffes geweſen ſein, welche dieſe Wahl beeinfluſste. Das Werk ſelbſt ſpielte eine geringe Rolle neben dem Anlaſs, auf den ſich die Aufmerkſamkeit der Zuſchauer concentrirte, und während Iphigenie das Land der Griechen mit der Seele ſuchte, lugte das Publicum neugierig nach der Hofloge, in der die kaiſerliche Familie mit der jungen Prinzeſſin ſaſs. Unter den Umſtänden wird die Unruhe im Hauſe begreiflich, durch die, wie Roſenbaum klagt, die Hälfte des Stückes verloren ging.

Nie war wohl Goethes Werk unglücklicher verwendet worden als für dieſen Abend. So kann von einem reinen Genuſſe keine Rede ſein. Als Iphigenie erſchien Frau Rooſe, welche ſich immer mehr zur Tragödin entwickelte. Dem Typus der Heroine entſprach ſie gewiſs nicht, ſie hat jedenfalls die Geſtalt in den weichen Farben einer ſanften Dulderin gehalten, und das Publicum mehr gerührt als erſchüttert. »Die heilige Prieſterin«, wie ein Recenſent ſagt, mag in ihr wohl reinen, vergeiſtigten Ausdruck gewonnen haben, und ihr herrliches Organ, ihre vornehme Declamation wurde dem Verſe vollkommen gerecht, wenn ſie auch bei der erſten Vorſtellung zu ſchnell und zu leiſe ſprach. Ihr Coſtüm nennt Roſenbaum »einfach und ſtreng nach dem Griechiſchen«. Die Abbildung läſst jedoch deutlich den Einfluſs der Empire-Tracht erkennen. Und ihre Bewegung ſtrebte durchaus nach Maleriſchem, in der etwas gezwungenen Haltung des Körpers, die nur ja die ſchöne Linie nicht zu verrücken ſtrebt, iſt der Einfluſs Weimars deutlich erkennbar. Daſſelbe gilt für Oreſt-Lange, der ſich in dieſer Rolle Anfangs ein ſonſt ſelten beobachtetes Maſs in der Leidenſchaft auferlegt haben ſoll, aber nach den heftigen Ausbrüchen der Wahnſinnsſcenen, wie ein Kritiker mit Recht zu rügen ſcheint, nicht wieder zur Ruhe zurückfand. Brockmanns Thoas wird groſse Einheitlichkeit in ſeiner feſten Haltung nachgerühmt, Ziegler ſoll der Ruhe des Pylades mit ſeiner heftigen Leidenſchaftlichkeit nicht gerecht geworden ſein. Bergobzoom als Arcas endlich war dem Verſe nicht gewachſen. Im Ganzen ſcheint der Ton überhaupt allzu unruhig gerathen zu ſein, ſo etwas vom Stile einer »Johanna von Montfaucon« dürfte in die Darſtellung ſich eingeſchlichen haben; doch wirkte das Werk auf ein dichteriſches Gemüth wie H. v. Collin mit ungeheurer Gewalt und ſtellt ſeine Gedanken über Schauſpielkunſt auf eine neue Grundlage.[2] Aber es waren nur wenige Edle, denen das Drama Goethes etwas bedeutete. »Im Ganzen gefiel dieſes Meiſterſtück nicht. Traurig genug für unſer Publicum!« ruft Roſenbaum aus, während Retzer gelegentlich nur beiläufig von dem Beifall ſpricht, mit dem das Drama in Wien aufgenommen worden ſei. »Goethes Iphigenie ſoll man recht gut aufgeführt haben, aber gewiſs nicht für das hieſige Publicum« laſst ſich 1802 der »Überblick des neueſten Zuſtandes der Literatur« vernehmen, ein Urtheil, das die Gegenſchrift »Überblick des Überblickes« gegen den Verfaſſer empört, der nichts wiſſe »von der Senſation, die dieſes dramatiſche Product bei der erſten Vorſtellung zur Ehre Wiens erregte«. Wie wenig Urſache die Vertheidiger des Wiener Publicums hatten, ſo entſchieden aufzutreten, lehren am beſten die Zahlen der Aufführungen: Iphigenie wurde am 19. Januar (im Kärntnerthortheater) und am 7. März wiederholt dann verſchwand ſie ſpurlos für fünfzehn Jahre! »Man kann nicht genug bedauern, daſs dieſes von dem gewählten Theile des Publicums mit wahrem Entzücken aufgenommene Meiſterſtück ſchon nach der dritten Vorſtellung zur Seite gelegt wurde« ſagt Lange in ſeiner Selbſtbiographie.



Scenenbild aus Goethes „Iphigenie".

Den romantiſchen Tendenzen der Zeit, die in Wien viel mehr Wurzel ſchlugen als der Claſſicismus, ſollte wohl ein Werk wie Schillers »Jungfrau von Orléans« weit beſſer entgegenkommen. Unter dem Titel »Johanna d'Arc« kam das Werk als ſechsactige Tragödie mit Fr. Rooſe in der Hauptrolle am 27. Januar 1802 zur Aufführung; ebenſo wie der Titel, hatte das Drama ſelbſt die einſchneidendſten Veränderungen erfahren, mit deren Ausführung ſich der Bearbeiter Eſcherich gerade nicht übermäſsig verdient gemacht hat.[3] Aus Agnes Sorel wurde Marie die Gemahlin des Königs, aus Iſabeau ſeine Schweſter, Dunois und der Erzbiſchof fehlen, für den Baſtard iſt Prinz Louis, ein Vetter des Königs, eingetreten. Die Mutter Gottes durfte überhaupt nicht genannt werden, Johanna rief irgend eine Göttin an. Die »Zeitung für elegante Welt« will ſogar wiſſen, daſs die Polizei,

[1] Chronik des Wiener Goethe-Vereines, Jahrg. 16, Nr. 1.
[2] Siehe M. v. Collin in H. v. Collins Werken, VI, S. 318 f.
[3] Die Bearbeitung iſt leider nicht mehr erhalten, obwohl Laube ſie, wie er in ſeiner Geſchichte des Burgtheaters erzählt, noch in Händen hatte.







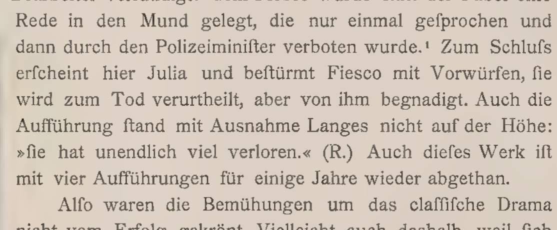
[illegible]HANNA V[illegible]N M[illegible]NTE[illegible]N



»um das Publicum nicht zu täuſchen und aus Achtung für Schillers Genie, ſeinen Namen Anfangs auf dem Theaterzettel verbot«. In dieſer verzerrten Geſtalt, in der, wie ein Kritiker mit Recht ſagt, Schiller nur »verunehrt« wurde, konnte das Stück unmöglich Erfolg haben. »Es miſsfiel und wurde für morgen nicht mehr angekündigt. Mich langweilte es ſehr.« (R.) So ſagt auch Schwaldopler: »Es wurde ſehr kalt aufgenommen, freilich gab man es mit höchſt unangenehmen Abänderungen.« Es erlebte in dieſem Jahre nur vier weitere Aufführungen, dann verſchwand es gänzlich, das Geſchick der Iphigenie theilend. Im Jahre 1803 wagte man einen neuen Verſuch mit dem »Tancred« in Goethes Bearbeitung (6. Juni), hauptſächlich um der Rooſe und Langes Willen, die als Amenaide und Tancred Triumphe feierten. Auf dieſen vier Augen ſteht überhaupt das tragiſche Repertoire der Hofbühne. Der »Freymüthige« conſtatirt den Beifall, den das Werk trotz der »harten holprigen« Überſetzung gefunden habe. Der Eipeldauer meint, er hätte hinzuſetzen müſſen, daſs der feuerſpeiende Berg, der darin vorkomme, das Meiſte dazu gethan habe. Auch dieſes Stück brachte es nur auf drei Aufführungen.

Auch einige ältere claſſiſche Werke wurden erneut. »Die Klage des Publicums, daſs die Darſtellungen älterer Meiſterwerke bald einem Manoeuvre von Invaliden, bald einem Primaner Exercitio gleichen, fangen an, von der Direction beherzigt zu werden,« ſtellt der »Freymüthige« 1803 mit Genugthuung feſt. Der Hamlet wird von Ziegler und Klingmann alternirend gegeben, vortrefflich iſt Koch als Oldenholm (Polonius) und Frau Rooſe »wird als Desdemona gewiſs nur von Frau Unzelmann — erreicht, ſagen wir, — übertroffen, die Berliner«. In »Emilia Galotti« tritt im ſelben Jahre an Stelle der verſtorbenen Frau Stephanie das neuengagirte Frl. Lefèvre mit gutem Erfolge. Nach zehnjähriger Pauſe holt man den Othello wieder hervor (31. Januar 1800; Lange — Othello, Desdemona — Rooſe, Jago — Ziegler). Roſenbaum meint zwar, »das Stück iſt zu grauſam, es wird ſich nicht lange halten,« und auch dem Eipeldauer iſt »ein Schauer übern Buckel gelaufen«; aber das Stück erwies ſich doch als erfolgreich, indem es im ſelben Jahre noch fünf Aufführungen erlebte und auch weiter auf dem Spielplane blieb.

Dagegen findet die Wiederaufnahme des »Fiesco« (21. März 1801) wenig Zuſpruch. Auch an dieſem Werk hat ſich ein ungenannter Bearbeiter verſündigt: dem Fiesco wurde ſtatt der Fabel eine Rede in den Mund gelegt, die nur einmal geſprochen und dann durch den Polizeiminiſter verboten wurde.[1] Zum Schluſs erſcheint hier Julia und beſtürmt Fiesco mit Vorwürfen, ſie wird zum Tod verurtheilt, aber von ihm begnadigt. Auch die Aufführung ſtand mit Ausnahme Langes nicht auf der Höhe: »ſie hat unendlich viel verloren.« (R.) Auch dieſes Werk iſt mit vier Aufführungen für einige Jahre wieder abgethan.





Scenenbild aus Goethes „Tancred".

Alſo waren die Bemühungen um das claſſiſche Drama nicht vom Erfolg gekrönt. Vielleicht auch deshalb, weil ſich das ganze Intereſſe des eben nicht zahlreichen literariſchen Publicums den Arbeiten eines heimiſchen Dichters zuwandte, den der Localpatriotismus den Gröſsen Deutſchlands entgegenzuſtellen ſuchte.

Heinrich von Collin[2] (1771 geboren) iſt niemals aus Wien herausgekommen und hat eine durch ſein frühes Ende (1811) allerdings nur kurze bureaukratiſche Laufbahn durchgemacht. Dies erklärt ſchon ſeinen engen Blick, ſeine Hartnäckigkeit, die ſtarr an dem Überlieferten, ſelbſt gegen beſſere Überzeugungen,

[1] Zeitung für elegante Welt, 1801, Nr. 55.

[2] Siehe die Biographie M. v. Collins im 6. Bande der Werke, F. Labans 1879 und Hauffens. (Das deutſche Drama der claſſiſchen Periode II, 2, S. 263 ff.)

die ſich ihm aufdrängten, feſthielt. »Von einem falſchen Ideal reiſst ſich Niemand los, das er einmal gefaſst hat, weder im Leben, noch in der Kunſt.« Dieſes Wort, das er ſelbſt ausgeſprochen, könnte über ſeinem ganzen Schaffen ſtehen.

Er iſt durchaus kein Bote einer neuen Zeit: er vollendet, was Sonnenfels und Ayrenhoff, der in dieſer Zeit noch altersſchwache ſatiriſche Ausfälle gegen die neuere Richtung verſuchte, angebahnt. Sein Drama flüchtet in die hiſtoriſche Ferne, aber nur in Epochen, welche die möglichſte Idealiſirung erlauben. »Wenn ein Zeitalter derbe Worte fordert, ſo vermeide ich dieſes Zeitalter. Würde Claudia weniger Mutter, Götz weniger deutſcher Held ſein, wenn ihre Sprache nicht zu einer Natürlichkeit herabſänke, in welcher ſie, fern von aller Veredlung, aufhört, Organ der Poeſie zu ſein?« ſagt er einmal ſelbſt. Er wendet auf ſein Drama die Formel Schillers an, das Trauerſpiel ſtelle den Kampf der Freiheit mit der Naturnothwendigkeit dar; aber die Naturnothwendigkeit bedeutet für ihn eigentlich den Staat, und er ſchildert immer die unbedingte Ergebenheit des Einzelnen gegenüber dem Wohle des ſtaatlichen Organismus, der Heroismus des Untergangs iſt die dramatiſche Aufgabe ſeiner Helden, denen »Würde« im Sinne des franzöſiſchen Trauerſpieles eigen iſt. So hängt er auf der einen Seite mit Corneille innig zuſammen, auf der anderen ſtrebt er der Rhetorik Schillers, dem Griechenthum Goethes nach, die Romantik geht nicht ſpurlos vorüber; im tiefſten Grunde ſtecken aber in ſeinen Tragödien die Motive des Familiendramas, dem er ſelbſt als junger Mann mit einem Rührſtücke »Scheinverbrechen« (1794 zweimal gegeben) ſein Opfer dargebracht hatte. Seine erſten drei Dramen »Regulus«, »Coriolan« und »Polyxena« behandeln dieſe Ergebung in den Willen des Staats: am glücklichſten im »Regulus«, weil da der Stoff ſehr entgegenkam. Aber auch hier vermiſſen wir die dramatiſche Bewegung, da Regulus vom Anfang an zu dem Opfer bereit iſt und die Bitten der Seinen völlig ausſichtslos erſcheinen. Aber hat er hier wenigſtens durch den Senat etwas gröſsere Bewegung hineingebracht, ſo meidet er es im »Coriolan«, ſeinen Helden im Conflicte mit dem Volke zu zeigen, und kommt aus der Familiengeſchichte nicht heraus. Er braucht fünf Acte zu dem, was Shakeſpeare, den er nicht kannte, in zweien darſtellt, der groſse Hintergrund der politiſchen Vorgänge, ohne den der Verräther nicht verſtändlich wird, fehlt. Und die Polyxena, ſchon in ihrem Grundmotiv, der von Achills Schatten geforderten Opferung der troiſchen Gattin, unangenehm, ſchwelgt in eintönigem Jammer, die Form ſtrebt dem griechiſchen Drama nach, in den Reden Achills zeigt ſich die beginnende Annäherung an die Romantik. Die Sprache ſeiner Dramen iſt kräftig, aber wenig melodiſch, die Perſonen ſchwelgen in Aphorismen und Sentenzen, Charakteriſtik laſſen alle ſeine Geſtalten vermiſſen. Griechen oder Römer, Frauen oder Männer, ſie ſind in gleicher Weiſe Sprechmaſchinen des Dichters. Was aber dieſen Dramen ihre Bedeutung auf der Wiener Hofbühne gab und ihre Erfolge begreiflich machte, war ihr patriotiſcher Zug. Hinter Griechen und Römern barg ſich eine echt deutſche Geſinnung, und was in dieſen Jahren halb unbewuſst noch in der Menge ſchlummerte, der Dichter hatte es ausgeſprochen. Im »Regulus« ruft der Held aus: »Wehe dem Volke, das feige ſich unter fremdem Joche beugt,« und in einer langen, dramatiſch gewiſs nicht glücklichen Scene wird Kosmopolitismus und Patriotismus gegen einander geſtellt, und Regulus ſchlieſst ab mit der Lehre, der Menſch ſolle da wirken, wo ihn der »Götter Wink zu wirken heiſst«. So hat Collin mit ſcheinbar weltfernen Dramen die patriotiſch-öſterreichiſche Richtung



Heinrich Joſef von Collin.

inaugurirt.[1] Der »Regulus« ging am 3. October 1801 in Scene, hauptfächlich durch Retzers angeftrengte Bemühungen. Es ift nicht das kleinfte Verdienft des Collin'fchen Schaffens, dafs es aus intimfter Kenntnis der Kräfte des Hoftheaters gefchrieben ift. »Die Mängel der Wiener Bühne wurden durch die Gattung des dargeftellten Werkes felbft, das einen oratorifchen Vortrag fordert, verhüllt oder vielmehr zu Vorzügen erhoben,« meint M. v. Collin fehr richtig. Frau Noufeul als Attilia, Brockmann als Regulus, Ziegler als Publius ftanden in erfter Reihe, den gefährlichen vierten Act hielt Koch durch feinen meifterhaften Metellus. So erregt das Werk die Begeifterung der Zufeher.[2] Auch ein grofser Theil der Kritik ftimmt ein und pofaunt nach Deutfchland, dafs ein junger Dichter aufgeftanden fei, der felbft Schiller und Goethe übertreffe.[3] Diefe Übertreibungen fchadeten dem Werke in Berlin, wo Iffland es am 24. Februar 1802 brachte, und der unleugbare Mifserfolg wirkte wieder auf die Stimmung in Wien zurück. Dazu kamen die Kritiken über die Buchausgabe, fo die vernichtende A. W. Schlegels, die in dem Werke nur eine Schulübung fieht, wie auch Carl Auguft von »Lehrlingsjamben« fpricht und Schiller und Goethe[4] fich abfällig äufserten. Doch wurde das Stück 1801 zehnmal in kaum drei Monaten gegeben, um aber im nächften Jahre gleich auf vier Vorftellungen herab zu finken.[5]

Der »Coriolan« fand am 24. November 1802 fchon ein viel kritifcheres Publicum. Wieder feierte die Darftellung durch Lange, die Noufeul und die Roofe[6] Triumphe, die erften drei Acte fchlugen gewaltig durch, doch die letzten fielen ftark ab. Lange fpricht von der glänzenden Aufnahme der erften vier Acte,[7] der bedenkliche Selbftmord Coriolans, den noch Enk als »Schwäche der fittlichen Kraft« kennzeichnete, wurde von allen Seiten beanftandet.[8] Das Stück erlebte 1802 fünf Aufführungen, in Berlin wurde es entfchiedener als der Regulus abgelehnt. Noch ftärker abwärts ging es mit der »Polyxena«, die am 16. October 1803 gegeben wurde, gerade das Werk, auf das fich Collin am meiften zugute that. Sie erlebte nur drei Vorftellungen. Sein Bruder rühmt die Leiftungen der Roofe und Langes, meint aber, dafs die Schaufpieler den gräcifirenden Stil des Werkes nicht zu finden wufsten und zwifchen überpathetifcher Declamation und profaifcher Nüchternheit fchwankten.[9]

[1] Vergl. Wihan im Euphorion, 5. Ergänzungsheft, S. 94 ff.

[2] »Ich habe nie ein Stück mit gefpannterem Intereffe gefehen; das Publicum war auch fehr attent. Man mufs es öfter fehen, um darüber ein Urtheil zu fällen. Wenn Collin auch nichts mehr fchreibt, fo macht ihn Regulus allein fchon grofs.« (R.)

[3] Die »Annalen« 1802, Nr. 66, hoffen, dafs eine Zeit kommen werde, »wo man in der Gefchichte der Tragödie von Collins Regulus anfangen wird zu zählen, wo man über den Regulus Studien fchreiben wird wie über Sophokles, Corneille, Shakefpeare und Goethe«.

[4] Collin fchreibt an Iffland 6. Februar 1802 (ungedruckt): »Von Berlin keine Zeile. Ein Zeichen, dafs ὁ αὐτὸς den Regulus verachtet, was mir zwar weh thut, aber mich nicht unterdrückt. Man hat mir nun gefagt, dafs der Jupiter tonitruans in Weimar ebenfowohl Weihrauch vertragen kann als der Jupiter Olympius. Ich habe ihm keinen geftreut, weil ich zu viel Ehrfurcht vor ihm habe.«

[5] Zwifchen der dritten Vorftellung (8. October) und der vierten (13.) fpielte fich eine intereffante Epifode ab, die Rofenbaum erzählt: Am 9. wurde »auf Veranlaffung eines kaiferlichen Handbillets Regulus als Manufcript von der Polizei abgefordert, weil man vermuthet etwas Anftöfsiges zu finden«. Am 11. »kam das Manufcript ohne alle Abänderung zurück und wurde auf Morgen fchon angekündigt«.

[6] Ein intereffanter Brief der Roofe an Collin vom 9. October 1802 (ungedruckt): »Ich habe es fehr bedauert, dafs ich geftern nicht zu Haufe war, um Ihnen felbft mein Befremden über die Art zu erkennen zu geben, wie ich die Rolle der Volumnia im Coriolan erhalten habe — umfomehr, da mein Mann mir nach meiner Zuhaufekunft fagte, dafs auf Ihre eigene Vorftellung unfer Herr Vicedirector es nicht für unbillig hielte, wenn ich eine fo untergeordnete Rolle zurückfchickte und Sie felbft auf diefe Zurückfchickung gefafst wären, wenn ich nach der Übernahme derfelben eine nachtheilige Confequenz befürchtete. Aus der Zutheilung diefer Rolle felbft möchte ich vermuthen, dafs Ihnen ein Gefallen gefchähe, wenn ich fie fpielte, und ich war bereit dazu, ungeachtet ich durch eine frühere Zufage, die Sie an meinen Vater gemacht, mir wohl mit einem anderen Debut gefchmeichelt hätte. Allein durch Ihre an meinen Mann gethane Äufserung fcheint es Ihnen ebenfo gleichgiltig, ob ich die Rolle übernehme oder nicht, und ich verdanke es der Mäfsigung meines Mannes, dafs er Ihnen die Rolle nicht gleich zurückgab, weil ich in eben dem Augenblicke durch gute Behandlung unferes Herrn Vicedirectors mich bewogen fand, demfelben die Zufage zu geben, diefe Rolle zu übernehmen.«

[7] Ein Brief Collins an Unger (ungedruckt) rühmt die glänzende Ausftattung — fie foll nach anderen Nachrichten an 4000 fl. gekoftet haben —: »Der Beifall war braufend, aber der letzte Act liefs die Zufeher kälter, als ich erwartete.«

[8] Eine meifterhafte Recenfion des Buches gaben die »Annalen« 1804, 2, S. 250 ff. Sie fieht im Regulus wie im Coriolan nur »die Löfung einer moralifchen Aufgabe«, ein folcher Gegenftand vernichte das Wefen der dramatifchen Dichtkunft. »Unwillkürlich geräth der Dichter in das Gebiet der Begriffe, gibt Ermahnungen als Motive, ftatt der Sprache der Leidenfchaft Weisheitsmaximen, ftatt der Handlung moralifch-politifche Gefpräche. Er hört auf Dichter zu fein und wird Rhetor.«

[9] Rofenbaum berichtet: »Sehr lang, für ein Publicum gefchrieben, das vertraut mit der griechifchen Gefchichte, äufserft aufmerkfam und fehr empfanglich für eine Schreibart in Jamben ift. Im Ganzen langweilte es, befonders der vierte Act. Am Ende erfrechten fich einige Buben, das fo fchön gefchriebene Stück auszuzifchen. Doch des gerechten Publicums Beifall drang mächtig durch.« Bei der dritten Vorftellung machte das Stück »nur ein

Diefe Mifserfolge, vielleicht mehr noch als die Zureden von Freunden wie Iffland, bewogen Collin, einen Stoff aus neuerer Zeit zu verfuchen. Aber zu einem deutfchen Stoffe kann er fich nicht entfchliefsen. So bringt er am 16. März 1805 den »Balboa«; die Grundlage bildet die Einführung des Chriftenthums in Amerika durch den fanatifchen Abenteurer Balboa, vermengt mit einer Liebesgefchichte desfelben und der Tochter des Statthalters Pedrarias. Reminifcenzen an Kotzebue, Schiller und Goethe begegnen in diefem mehr als fchwächlichen Producte auf Schritt und Tritt. In Balboas carrikirter Menfchenliebe erfcheinen die vorzüglichften Motive der beliebten Negerdramen, wie fie zu derfelben Zeit der fingerfertige Ziegler in feiner vielgefpielten »Mohrin« (29. April 1801) dem Publicum ganz anders zu Dank verarbeitete. Wieder find, nach dem Urtheil eines Recenfenten, »erkünftelte fittliche Ideale zu Hauptperfonen eines Trauerfpieles gewählt worden«.[1] Seinen Stoff hatte Collin gewechfelt, aber nicht feine Art, und diefe vernichtete das Werk, von deffen Aufführung Collin felbft fehr entzückt war.[2]

Im Versdrama hatte Collin einen Vorläufer und einen Nachfolger. Schon am 4. October 1799 waren »Die Barmeciden« des Profeffors Weifsenbach erfchienen, ein ödes, gedehntes Product, deffen Mifserfolg Rofenbaum der fchlechten Einftudirung zufchreiben möchte, während die »Annalen« (1803) diefe Schülerarbeit verächtlich abfertigen und nur fragen: »Sollte denn nicht die oberflächlichfte Anficht folcher Plattheiten die Aufführung eines Stückes ganz und gar unmöglich machen?« Unter dem perfönlichen Einfluffe Collins fteht Julius Schneller, der durch längere Zeit Lehrer bei den Adambergerfchen Kindern war. Seine »Vitellia« (31. Januar 1804) hat leider nicht nur den Stoff, fondern auch die dramatifche Intereffelofigkeit mit dem Texte von Mozarts »Titus« gemein. Man rühmt die fchöne Sprache — die Wiener, fagt der Correfpondent des »Freymüthigen«, halten »ein Stück in Jamben für etwas fehr Schweres — alfo Gutes« — aber mit vier Aufführungen finkt das Stück zum Orcus hinab.[3]



Betty Roofe, geb. Eckardt, gen. Koch.

Da ging es der »Octavia« Kotzebues fchon anders. Diefes rohe, auf äufserliche Theaterwirkung zugerichtete Effectftück mit feinen grotesk verzerrten Figuren fand, zum Theil durch die glänzende Leiftung der Roofe, die Braun mit einem Diadem belohnte, am 3. Mai 1800 die beifälligfte Aufnahme, obwohl es bis gegen elf Uhr dauerte, und erhielt fich für Jahre dem Repertoire. Als Kotzebue 1805 in Wien war, führte man ihm diefes Stück zum Triumphe vor.[4] So war er doch wieder der Sieger geblieben. Er war es auch mit vielen Profaftücken, welche grofsen Zulauf fanden. Ich nenne nur feine »Verläumder« (29. Juli 1805), eine Überfetzung des Othello in das bürgerliche

halb gefülltes Haus, wurde aber dafür fehr fchlecht gegeben«. Ähnlich fchreibt auch der Eipeldauer, der meint, der Gefchmack an Versftücken fcheine fchon wieder aufgehört zu haben. Die »Annalen« beurtheilen diefes Stück viel freundlicher als den Coriolan (1804, 2, 252 ff.).

[1] Siehe Annalen 1807, 1, 120 ff.

[2] In einem Briefe an Iffland (ungedruckt): »Die Aufführung war unvergleichlich. Ich kann wohl fagen, dafs ich die immer vortreffliche Roofe fo herrlich noch nie habe fpielen fehen. So zart, fo innig, fo fchön hat fie gefpielt. Ziegler ftellte den Pedrarias meifterhaft dar . . . Lange hat die erften Acte fo fanft gehalten, und mäfsigte fo einfichtsvoll fein Feuer, fo dafs die letzten Acte dann fchön ausklingen konnten.« Rofenbaum meint: »Die drei erften Acte find intereffant und gefielen, die beyden letzten Wiederholungen find langweilige Scenen, die wohl intereffant zu lefen find, aber langweilen in Rede.« Der junge Eipeldauer fchreibt die Abneigung der Wiener eleganten Welt den letzten zwei Acten zu, die in dem nämlichen Kerker fpielen. So fagt auch der Neue deutfche Merkur: »Die Abfchiede im Kerker, die durch zwei Aufzüge durchgeführt werden, fchienen das Publicum zu ermüden.« 1805 fanden 8 Aufführungen ftatt, 1807 erft wieder eine.

[3] Schreyvogel fagt 1814 von dem Stücke: »Im Jahre 1804 aufgeführt, ohne befonderen Erfolg. Ich erinnere mich, das in meiner erften Amtsführung vorausgefagt zu haben.«

[4] Vgl. den Brief Marianne v. Eybenbergs an Goethe 3. April 1805 (Goethe-Jahrbuch 14, S. 42).







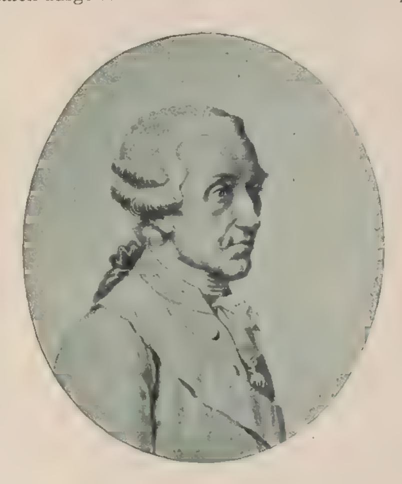
TOGRAVURE R [illegible] EN WIEN.

SCENE AUS COLLINS REGULUS

[illegible]



Rührdrama. Selbſt die unglaubliche Verballhornung durch die Cenſur konnte ſeinem Erfolge nichts anhaben.[1] Ebenſo erging es ſeinem »Eduard in Schottland« (22. Februar 1804), ein nach dem Franzöſiſchen gearbeitetes Effectſtück, das der Gattung der ſogenannten Rettungsdramen angehört, ganz wie der ebenfalls nach dem Franzöſiſchen von Caſtelli eingerichtete »Guſtav in Dalekarlien« (15. Juni 1805). Mit ſolchen Werken vollzog ſich eine wenig günſtige Annäherung an die Spectakelſtücke des Theaters an der Wien. Wenigſtens hatten ſie die Spannung für ſich, was man von den letzten Erfolgen der Braun'ſchen Directionszeit nicht ſagen kann. Es waren wahrhafte Attentate an Schillers Balladen, welche Holbein durch ſeinen »Fridolin oder der Gang nach dem Eiſenhammer« (14. Juni 1806) und das ſchon viel weniger intereſſirende Seitenſtück »Der Tyrann von Syracus« (13. September) verübte. Das Publicum ſchenkte dieſen geradezu entſetzlichen Producten viel mehr Aufmerkſamkeit, als den ſchüchternen, von der Cenſur ſehr miſstrauiſch beobachteten Verſuchen, welche öſterreichiſche Geſchichte dramatiſch ausgeſtalten wollten. Tiroler Freiheitskämpfer ſtellt die »Seelengröſse« Zieglers (18. Juni 1799) mit groſsem Glücke auf die Scene, und die Kritik wünſcht ſchon vor dieſem Werke, daſs unſere Dichter mehr Stoff aus der Zeitgeſchichte und der öſterreichiſchen Vergangenheit entlehnen mögen. Daſſelbe hatte Hormayr in mannigfachen Mahnungen an die Dichter Oeſterreichs gepredigt, und er gab ſelbſt dramatiſche Muſterexempel mit ſeinen zwei hiſtoriſchen Schauſpielen: »Friedrich von Oeſterreich« (4. October 1805) und »Leopold der Schöne« (17. März 1806). Aber dieſen Producten, die ſich noch eng an das Ritterſtück klammern, fehlt das dramatiſche Leben — das zweitgenannte Stück, ſpöttelt Roſenbaum, ſollte Leopold der Langweilige heiſsen— ſie gehen ſpurlos nach einigen Aufführungen unter.[2]



Franz Graf von Colloredo.

Führerlos ſteuert das Burgtheater durch die Fluthen, jede neue Welle lenkt es in andere Bahnen. So ſind die gebildeten Stände wenig von dem Repertoire befriedigt; von ſeiner Correſpondentin Marianne von Eybenberg bekommt Goethe (1803) zu hören: »Die Hoftheater werden täglich ſchlechter und erbärmlicher, da wir nichts als Ifflandiaden und, was noch ärger, Kotzebueiaden ſehen müſſen«, und 1805 erklärte ſie, man könne nicht mehr hineingehen.[3] Dieſes Jahr 1805 war es auch, das in Braun den Entſchluſs reifen lieſs, das Theater wieder aufzugeben. Bis dahin hatte er ſich auch finanziell, wie es ſcheint, ziemlich gut gehalten.[4] Das beweiſt, daſs er ſchon 1800 eine Ver-

[1] Es handelt ſich um den Conflict zwiſchen einem Miniſter und dem freien Bürger der Schweiz. Aus dieſem Miniſter wurde ein »Vicedom«, ſein edler Gegner darf ſeine ſtaatsmänniſchen Ideale nicht laut werden laſſen. Seiner Frau hat nicht »der Fürſt«, ſondern »der Statthalter« nachgeſtellt, aus einem »Kammerjunker« wird ein einfacher »Rath«, der ehrliche Mann kämpft nicht gegen ſchädliche »Steueredicte«, ſondern gegen einen »Wälderverkauf« u. ſ. w.

[2] Die Zulaſſung des zweitgenannten Werkes zog dem Cenſor einen obrigkeitlichen Verweis zu (ſ. Gloſſy im Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft 9, 216 A. 2 und 12, 224.

[3] Fr. v. Weiſsenthurn in einem Briefe vom 11. Februar 1805 (ungedruckt): »Das Theater geht von Tag zu Tag ſchlechter, ſowohl Opern, Comödien und Ballete, es ſcheint, die Vorſehung wolle dieſe Künſte nicht mehr beſchützen, darum ſandte ſie uns einen Würgengel, Sie kennen ihn doch? Er ſieht wohl, daſs es ſchlecht geht, ergreiſt aber immer falſche Mittel, die Sache zu verbeſſern und wir armen geduldigen Schafe müſſen ſehen, wie unſer Hirt die ſonſt ſchöne Herde auf Sandfelder führt, wo ſie bald kein Futter mehr findet.«

[4] Nach einer kurzen Specification Brauns waren Gewinn: 1795 3.767 fl. 28 $^1/_2$ kr., 1796 12.626 fl. 59 $^3/_4$ kr., 1797 15.349 fl. 19 $^1/_2$ kr., 1798 15.048 fl. 55 kr., Verluſt 1799 6.133 fl. 13 $^1/_2$ kr., 1800 8.037 fl. 34 $^1/_2$ kr., Gewinn 1801 2.955 fl. 13 $^1/_4$ kr. und 1802 4811 fl. 6 $^3/_4$ kr.

längerung des Pachtvertrages bis 1819 forderte, mit dem Zugeftändniffe, die italienifche Oper aufgeben zu dürfen. Im Jahre 1802 ftellt er den ausführlich motivirten Antrag, zur Erzielung eines künftlerifchen Nachwuchfes eine Theaterfchule zu begründen, auf feine eigenen Koften, die ihm nur fein Nachfolger zu vergüten hätte. Der Hof hat aber Bedenken wegen der eventuell auf ihn fallenden Laften.[1] 1804 kommt der neue Vertrag zum Abfchluffe, der ihm freiftellt, Ballete oder Opern, ganz wie er wolle, zu geben, im Kärntnerthortheater nach Belieben zu fpielen, nur das Burgtheater habe täglich Vorftellung zu bringen. Er darf auch die Eintrittspreife erhöhen, was er auch am 1. September that, er hat freie Hand in feinen Auslagen und Anfchaffungen, dafür wird aber der Zufchufs gänzlich abgefchafft. »Ein fo odiofes, felbft vor Galle und Aergernifs mit dem Nachtheile der Gefundheit verbundenes Gefchäft follte doch einen bedeutenden Vortheil abwerfen, um den Zeitverluft, die nöthige Geduld, die Kränkungen fowohl vom Perfonale, als auch von fo vielen fich durch diefes Gefchäft nothwendig zuziehenden Feinden einigermafsen zu entfchädigen,« hatte Braun in einer Eingabe von 1803 ausgerufen. Und nun wurde ihm die Subvention entzogen, die thatfächlich, wie er einmal ausführte, für die vierzehn Logen, 400 Entrées ins Theater, 800 Entrées in die Redoute, die er zu liefern verpflichtet war, ein fehr geringes Äquivalent bot.

Und nun kam unmittelbar das Franzofenjahr 1805, das Schaufpiele auf der Strafse und intereffante, auf der Weltbühne agirende Perfonen in Hülle und Fülle bot, mit denen das Theater nicht zu concurriren vermochte. Zwar herrfchte durchaus nicht Angft und Schrecken in der vom Feinde befetzten Stadt; im Gegentheile, die ftark franzöfifirte Wiener Welt nahm den Kaifer und fein Heer mit einer Freundlichkeit auf, die manches patriotifche Herz zufammenkrampfte.[2] Aber das Theater war von den Officieren der grofsen Nation befetzt und fie machten gelegentlich Lärm und Tumult, fo dafs die friedliebenden Bürger ausblieben.[3] Vom 17. November bis 12. Januar 1806 ab prangen die Theaterzettel in franzöfifcher Sprache, man fpielt »Misanthropie et repentir« oder »C'était moi!« von »Mr. Hutt«. Der erfte deutfche Zettel vom 13. Januar verkündete die Vorftellung »Der Tag der Erlöfung«, die wohl nicht zufällig gerade für diefen Tag gewählt worden war.

In diefer Zeit fah fich Braun genöthigt, das Perfonal zu verringern und die Gagen zum Theil herabzufetzen. Sein fchlechter Finanzzuftand, den felbft eine kaiferliche Unterftützung, die er für die Franzofenzeit erhielt, nicht zu beffern vermochte, ift Rofenbaum fchon im Auguft 1805 bekannt und am 13. December fchreibt er in fein Tagebuch: »Braun rettet nichts, als höchftens eine Crida.« Durch feine mifsliche Situation fcheiterte wohl die erfte Unterhandlung, die er wegen der Abnahme feines Vertrages mit einer Reihe von Ariftokraten führt, wie Rofenbaum im Mai 1805 zu melden weifs. Mit Beginn des Jahres 1806 beginnt man aufs Neue zu verhandeln, im April richtet Braun an das Oberftkämmereramt die Anfrage, ob ihm geftattet werde, die Pachtung den Cavalieren zu überlaffen und ihnen zugleich das Theater an der Wien zu verkaufen, oder ob der Hof vielleicht geneigt wäre, das letztere an fich zu bringen. Der letztere Antrag wird abgelehnt, aber der Contract von 1804 mit 30. December 1806 auf die »Cavaliers-Gefellfchaft« übertragen. Mit einem Circulare (21. December 1806) nahm Braun von der Gefellfchaft Abfchied:

[1] Intereffant find einige Äufserungen in dem Gutachten Colloredos: er glaubt, es werden fich von den Schülern gewifs drei Viertel als unbrauchbar erweifen und für den Staat verlorene Menfchen werden, »da die Erfahrung lehrt, dafs junge Leute fowohl männlichen als weiblichen Gefchlechts niemahlen zu einem anderen Stand fich begeben, wenn fie bei dem Theater die fo gefährliche Freyheit und tägliche Veränderung ihres Characters ftudirt erlernen müffen. — Endlich könnte der Vorfchlag einer Theaterfchule noch lobenswürdig feyn, wenn die Hypothefe aufgelöft würde, a) ob das Theater eine wirkliche Sittenfchule für eine allem Anfehen nach faft zu viel aufgeklärte Nation abgeben könne? b) Ob die Theater-Individuen im Ganzen jemals Proben einer wahrhaften Moralität gegeben haben? c) Ob von diefer Sittenfchule fich jemand gebeffert? Welches doch ficher die religiöfen Reden, die hierzu beftimmt find, geleiftet haben.«

[2] Vgl. C. Gloffy, Aus der Franzofenzeit, im Wiener Neujahrs-Almanach 1899 S. 101 ff.

[3] Eine Nachwirkung diefer ftürmifchen Zeit ift es wohl, wenn der Theaterzettel vom 14. Januar 1806 den Vermerk trägt: »Seit einiger Zeit wurde die von Seiner Majeftät erlaffene Hoftheaterordnung nicht ganz in Erfüllung gebracht: man hat fich daher veranlafst gefehen, diefelbe neuerdings anheften zu laffen und erwartet von der bekannten Ordnungsliebe der hiefigen Einwohner, dafs jeder Einzelne zu ihrer Handhabung thätigft beytragen werde.«

»Durch mehr als 12 Jahre war es einer meiner ſüſseſten Gedanken, der Vorgeſetzte einer ſo verdienten Künſtlergeſellſchaft zu ſein — fühlen Sie jetzt mit mir!

Wenn ich von Ihnen, während dieſer langen Friſt, viele und rühmliche Beweiſe Ihres Eifers für die Kunſt und für mein Beſtes, wofür ich Ihnen feierlich danke, erhalten habe, wenn ich nach meinen Kräften, den Kräften eines Einzelnen, bemüht war, Ihre Verdienſte zu belohnen, ſo werden wir uneingedenk wechſelſeitiger Schwächen in unſer aller Herzen nur die Wehmuth des Abſchieds fühlen.«

Es war hohe Zeit, daſs eine Klärung kam; die langen Verhandlungen und Streitigkeiten über einzelne Punkte hatten zu einer gänzlichen Vernachläſſigung des Theaterweſens geführt, und der Antheil des Publicums war immer mehr und mehr abgeſchwächt. »Seit die Theater verpachtet wurden, ſchien das Wohlfeilſte, das, wovon man den gröſsten Zulauf hoffen konnte, das Willkommenſte zu ſein,« conſtatirt ein Kritiker im Jahre 1803. Die neuen Herren ſtanden vor einer groſsen und ſchwierigen Aufgabe. Es galt im Ganzen, wie im Einzelnen zu reformiren. Elend war die Statiſterie, die im »Regulus« zum Beiſpiel die gröſste Heiterkeit erregte, im »Bayard« beſtand das Gefolge des Prinzen aus zwei, der dichte Haufe aus fünf Mann. Wie es mit dem Coſtüme ſtand, illuſtrirt die Thatſache, daſs römiſche Soldaten im »Regulus« öſterreichiſche Soldatenzöpfe und Schnurrbärte trugen. Die »Annalen« charakteriſiren 1807 das Theater im Augenblick des Directionswechſels. Sie erinnern an die Zeiten Joſephs II. »Jetzt nach mehr als zwei Decennien betrachten wir die Ruinen der deutſchen Kunſt. Stümper entweihen die Stätte, die einſt Leſſings und Goethes Werke zierten, geiſtloſe Überſetzer uſurpiren mit ihren ſchalen Verdeutſchungen, die ſie fabriksmäſsig für Taglohn hinſcribeln, die deutſche Bühne einer deutſchen Reſidenzſtadt und verdrängen auf dieſe Weiſe gute Producte einheimiſcher Dichter. Das feine Luſtſpiel iſt — Jüngers gedeihen nicht immer — ſo ſelten wie ein ſchwarzer (!) Rabe, die Tragödie wird, wie man es dem Publicum ſelbſt glauben macht, nicht gerne geſehen.« So ruht die Zukunft auf dem »Verein kunſtſinniger Cavaliere«. »Was laſſen nicht die erlauchten Namen eines Eſterházy, Schwarzenberg, Lobkowitz, Palffy u. ſ. w. hoffen!«

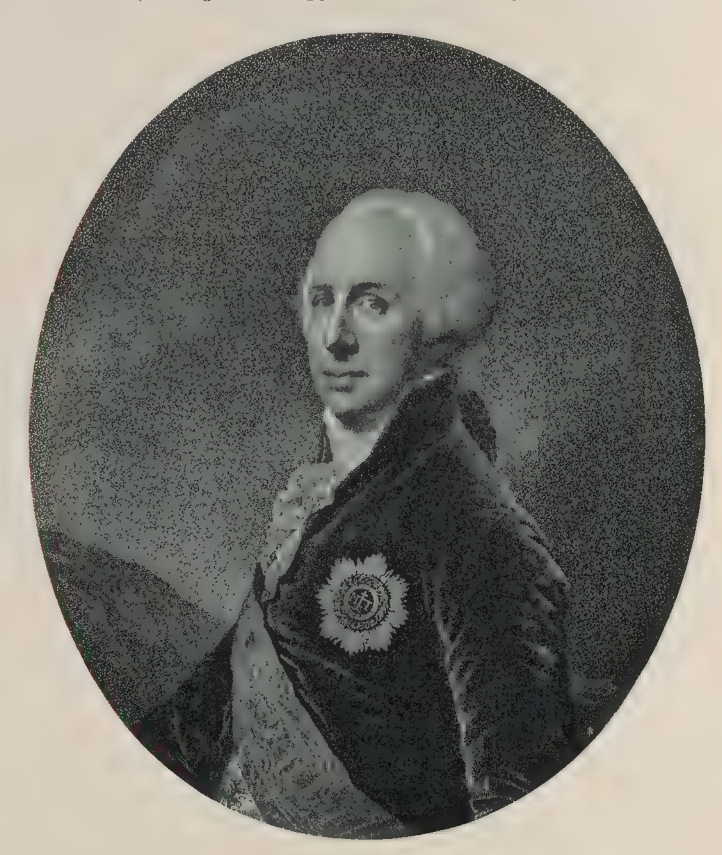


4. Die Cavaliers-Direction bis zum Amtsantritte Schreyvogels (1807–1814).

Mit dem neuen Werke des berühmteſten öſterreichiſchen Dichters Collin »Bianca della Porta« begann die Geſellſchaft der Cavaliere, der in dem Oberſtkämmerer Graf Rudolf Wrbna ein wohlwollender Oberſter Hof-Theater-Director zur Seite ſtand, ihre Regierung im Burgtheater. Ein Schreiben der Direction ſpricht dem Dichter den Dank aus für das Werk, das ihr, nebſt ſeinem inneren Werth, den weſentlichen Vortheil verſchaffte, das Nationalſchauſpiel »auf eine ſo ehrenvolle Art eröffnen zu können«. Von allen Seiten wurden die kühnſten Hoffnungen laut, die man in die Zukunft des Hoftheaters ſetzte, die hohen Namen und Titel der Männer, die ſich bemühen wollten, für das Vergnügen Wiens zu ſorgen, nahm ein groſser Theil des Publicums ſchon für eine ſichere Bürgſchaft geregelter Thätigkeit und künſtleriſcher Leiſtungen, wogegen Skeptiker, wie Roſenbaum, ſchon vor Anfang der Unternehmung in den Kaſſandra-Ruf ausbrachen: »Es iſt die allgemeine Meinung, daſs die neue Direction nichts taugen wird.«

Allgemein war die Empfindung, daſs dem geiſtigen Aufſchwung, den Öſterreich ſeit dem Kriegsjahre genommen, die geliebte Bühne der Kaiſerſtadt folgen müſſe, und literariſche und künſtleriſche Forderungen machten ſich gebieteriſch auch im Theaterweſen geltend.

An die Spitze der Regierung war feit dem Prefsburger Frieden (1805) Graf Philipp Stadion getreten. Hatte fich Öfterreich von dem Deutfchen Reiche gelöft, fo mufste es fich zu einer individuellen Monarchie entwickeln, der enge Gefichtskreis des Wiener Bürgerthums follte fich durch deutfche Cultur erweitern. Das war der Gedanke Stadions, der in dem denkwürdigen Refcripte an die Völker Öfterreichs, das »Löfung der Geiftesfeffeln, allfeitige Förderung jedes rühmlichen und gemeinnützigen Strebens« verhiefs



Rudolf Graf von Wrbna.

und in der weitgehenden Begünftigung des Buchhandels feinen Ausdruck fand. Eine junge Generation von Schriftftellern dient freudig der Sache des Vaterlandes, Hormayrs »Öfterreichifcher Plutarch« weckt in Gefchichtsbildern der Vergangenheit den Sinn für den faft erftorbenen Patriotismus und mahnt vor den Geftalten der Vorzeit zur Bethätigung fchlummernder Kräfte. Nationale Gefinnung athmen Unternehmungen wie die »Vaterländifchen Blätter«,[1] die Gleichgefinnten fchliefsen fich zu freundfchaftlichen Zirkeln zufammen, und das Haus der Caroline Pichler wird das Centrum des geiftigen Bürgerthums

[1] Vgl. Wihan a. a. O. S. 112 f.

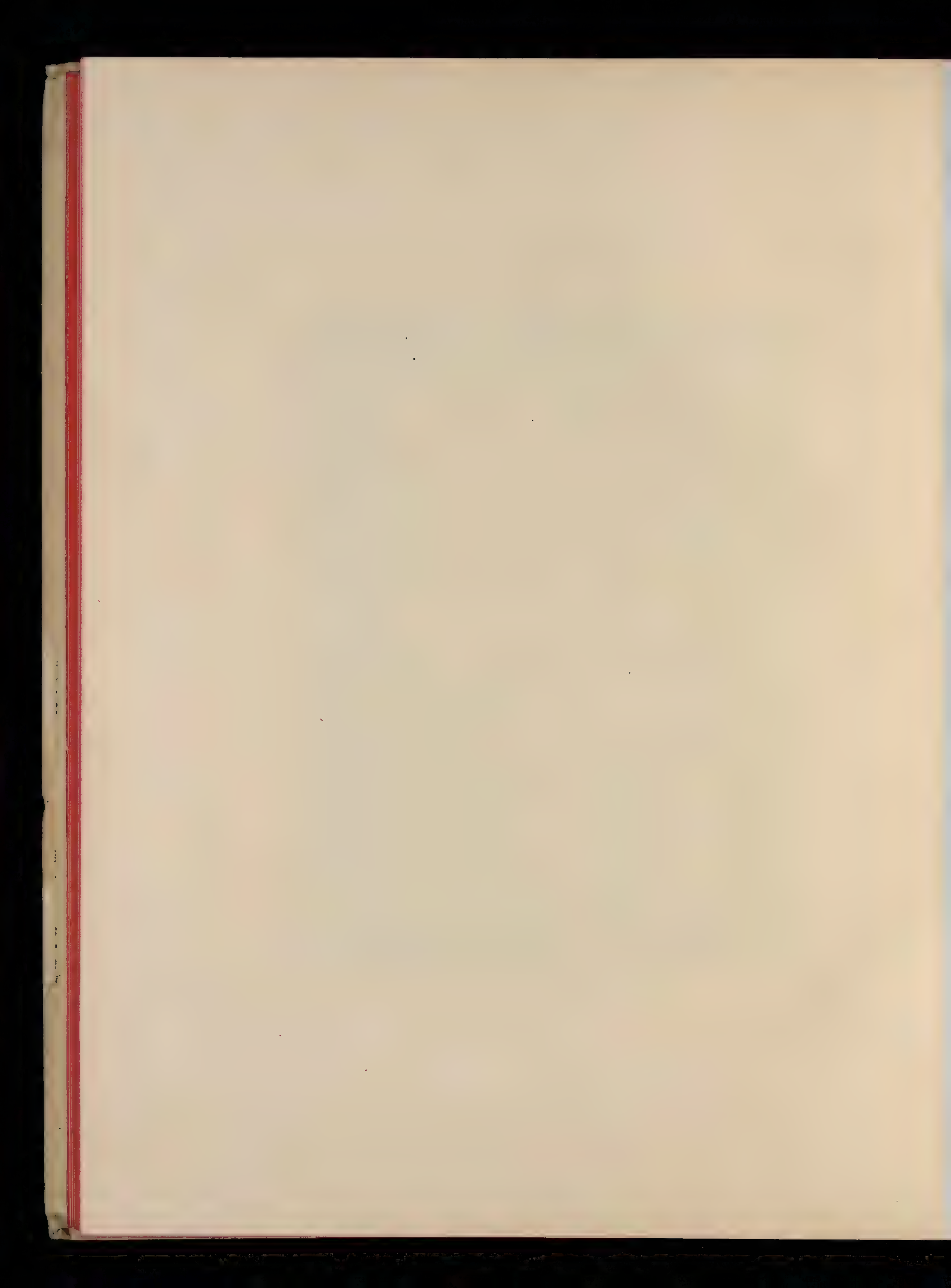






SCENE AUS COLLIN'S REGULUS

[illegible]



der Hauptſtadt, auch in die glänzenden Feſte der Ariſtokratie findet der deutſche Dichter gelegentlich Einlaſs, und das deutſche Wort darf ſich hören laſſen, ſo ſehr auch noch die Nachahmung des Fremdländiſchen vorherrſcht.

Die deutſche Literatur dringt mächtig ein; Nachdrucke der Werke Schillers und Goethes ſind zwar unberufene, aber äuſserſt wirkſame Vermittler, es wird bald für ein junges Mädchen beſchämend, wenn ſie mit den Claſſikern nicht vertraut iſt. Dieſe Wendung herbeigeführt zu haben, iſt das Verdienſt der Romantik, ſie war die geiſtige Neuſchöpferin Wiens. Den Grund legten die Vorleſungen, welche A. W. Schlegel im Jahre 1808 vor einem glänzenden Auditorium von faſt dreihundert Theilnehmern hielt.[1] »Ich fand hier« ſagt er in der Vorrede des Druckes, »die Herzlichkeit beſſerer Zeiten mit jener liebenswürdigen Regſamkeit des Südens vereinigt, welche oft dem deutſchen Ernſte verſagt iſt, und lebhaften Geſchmack an geiſtiger Unterhaltung allgemein verbreitet.« Mit ſcharfen Ausfällen wendet er ſich gegen den Zuſtand des deutſchen Theaters mit ſeiner Vorherrſchaft des Familienſtückes und des rührenden Luſtſpieles. Er zieht los gegen die Nationaltheater, die allem Wetteifer ein Ende gemacht hatten. Sie ſind für ihn eine wahre »Verpflegungsanſtalt für verſauerte oder durch Trägheit vernachläſſigte Talente geworden.« Da mag wohl manche Hörerin — Hörer gab es nur ſehr wenig — verſtändnisinnig geſchmunzelt haben! Und ſeine Ausführungen gipfeln in der Forderung eines nationalen hiſtoriſchen Schauſpiels, die Geſchichte der Habsburger wird von ihm ausdrücklich als Fundgrube dramatiſcher Stoffe bezeichnet.[2]



Johann Philipp Graf von Stadion.

Die Vorleſungen ſollen vor Allem der Erkenntnis des romantiſchen Dramas, in ſeinem Gegenſatze zum claſſiſchen dienen; den Mittelpunkt bildet Shakeſpeare, deſſen Evangelium Schlegel in Wien verkündete. »Das einzige Wörtl Romantisch is ſcho der Magnet, der die elegante Welt anzieht,« hatte der »Eipeldauer« bereits 1807 gerufen, und dieſes Sprachrohr des platten ſelbſtgefälligen Wiener Spieſsbürgerthums wird nicht müde, den »Kinder-Schrecker Schäksbär« und ſeine »Narrentragödie« vom »König Liar«, wie auch die »poetiſchen Luftfahrer«, die Romantiker, zu verhöhnen, zu denen der volksthümliche Kritiker, auch Schiller, deſſen Werke ihm durchwegs nicht für die Bühne geſchrieben ſcheinen, zählt. Daſs Schlegel geſagt hatte, »das Pantheon iſt nicht verſchiedenartiger von der Weſtminſter-Abtei oder der St. Stephanskirche in Wien, als der Bau einer Tragödie von Sophokles von dem eines Schauſpieles von Shakeſpeare« kann ihm der Wiener Humoriſt lange nicht vergeſſen.[3]

Schlegel hatte der neuen Schule Bahn gebrochen, und zahlreiche Jünger ſuchten Wien in den nächſten Jahren heim. Mit ihm zugleich kam Frau v. Staël, die auch in den Kreis der Caroline Pichler trat, ihm folgten vorübergehend Tieck, Werner, Ad. Müller. Friedrich Schlegel wird durch längere Zeit hier heimiſch und hält 1812 ſeine Vorleſungen, wie eine Zeitſchrift bemerkt, im wörtlichſten Sinne ſo zu

[1] Haſchka ſchildert den Eindruck: »Es war eine Stille, ein Intereſſe, das den Sprecher ſowohl als den Zuhörer ehrte und der gute Schlegel war äuſserſt frappirt: ſo etwas hat er nie erlebt, ja ſich nicht getraut zu hoffen. Was die Leute, die jetzt hier waren, für Ideen von Wien mit ſich fortnehmen! O wie ſinkt jetzt Berlin bei ihnen vor Wien nieder!«

[2] Vgl. Wihan a. a. O. S. 120 ff.

[3] »Wenn nicht ein fremder Vorleſer kommen wäre, ſo wüſsten d'Wiener noch bis zur Stund nicht, daſs der berühmte Hexenmeiſter Schäksbär dem Stephansthurm ſo gleich ſieht, wie ein Tropfen Waſſer dem anderen.«



Josef Freiherr von Hormayr.

nennen, weil er »Wort für Wort« ablieſt. Die eigentlichen Pionniere ſind die in Weimar herangebildeten Schriftſteller Leo von Seckendorff und der originelle Ludwig Stoll, der eine Zeitlang durch Goethes Empfehlung als Theaterdichter engagirt war, ohne daſs man ſeine Production beſonders beachtet hätte.[1]

Ihnen gelang es, in Öſterreich ein Organ der Romantik, den »Prometheus«, zu ſchaffen (1808), der ſtolz ausruft: »Wien ſoll kein zweites Weimar, es ſoll etwas Gröſseres, Impoſanteres werden.« Und der »Phoebus«, die Zeitſchrift Kleiſts und Adam Müllers, ſcheint in Wien beſſer Wurzel gefaſst zu haben als in ihrer Heimat. Auch die Gegenſtrömung fehlte nicht: ſie erſchien nicht nur in den ſchalen Witzen der Eipeldauer Briefe, ſondern eine ernſte, durch und durch literariſche Zeitſchrift von feinſtem Geſchmacke hatte es ſich zum Ziele geſetzt, den ſchädlichen Einfluſs der Romantik auf das geiſtige Wien energiſch zu bekämpfen. Es iſt das »Sonntagsblatt oder Unterhaltungen von Thomas Weſt,« das in den Jahren 1807 bis 1809 erſchien. Die Erfindung wie der gröſste Theil der Artikel iſt das Werk Joſeph Schreyvogels, unter ſeinen Mitarbeitern ſind der begabte, leider früh dahingeſchiedene Köderl und Ludwig Wieland, der den letzten Theil redigirte, zu nennen.[2]

Die Fiction einer »ſtillen Geſellſchaft« mit ihren ſtändigen berichtenden und discutirenden Mitgliedern, ſowie die Correſpondenzen mit dem Publicum laſſen das Vorbild der moraliſchen Wochenſchriften noch deutlich erkennen. Der Stil lehnt ſich, beſonders in den Aufſätzen Schreyvogels, die er dann in etwas veränderter Form ſeinen Geſammelten Schriften einverleibte, an das Muſter Leſſings an, und die Kritik und Polemik wäre auch vielfach ſeiner würdig. Durch die ganze Zeitſchrift zieht ſich der ununterbrochene Krieg gegen die moderne »Singularität«: unter dieſer wird die ganze Romantik begriffen, mit ihren ſchwächlichen Nachahmern, auch Goethe wird trotz mancher verehrungsvollen Anerkennung nicht geſchont, aber auch die Seichtigkeit der Wiener Literatur, beſonders der Collin'ſchen äſthetiſchen Anſchauungen gebrandmarkt. Gewiſs iſt manches einſeitig, und der herbe Spott über die Bemühungen um das Volkslied und über Perſönlichkeiten, wie Fichte und Schelling, wirkt heute verletzend, oft iſt Schreyvogel, wie Schönbach richtig ſagt, der echte »Wiener Raiſonneur«, aber er verſteht es meiſterhaft, eine Geſtalt, wie A. W. Schlegel, zu charakteriſiren und Leſſing in ſeine vollen Rechte einzuſetzen, er iſt von einer unendlich hohen und ernſten Auffaſſung des Theaters durchdrungen, das für ihn »aufhören muſs, ein bloſses Labſal des Müſsiggangs und der Neugierde zu ſein, und ſich Einfluſs auf die Sitten und den Geſchmack des Volkes« zu verſchaffen hat. Und in dieſem Geiſte hat das Sonntagsblatt die erſten Kritiken groſsen Stils über Drama und Schauſpielkunſt in Wien zutage gefördert.

[1] Siehe Weimarer Ag. Abth. 4, Bd. 19, S. 444 ff. Goethe ſagt 1808: »Er (Seckendorff) und Stoll machen ein ſchlechtes Zugpaar aus. Ich fürchte, der prometheiſche Karren bleibt darüber ſtecken.« (Ebds. 20, S. 139. vgl. S. 207.)

[2] Schreyvogel an Winkler (20. November 1815): »In dem Charakter eines bloſsen Liebhabers fand ich Anlaſs, in einer von mir projectirten, im Jahre 1807 und 1808 hier erſchienenen Wochenſchrift (das Sonntagsblatt) Manches über Kunſt und Literatur zu ſagen, das damals einige Aufmerkſamkeit erregte; die Laſt der Geſchäfte, unter der ich endlich erlag, brachte jene literariſche Unternehmung bald wieder ins Stocken.« — Über das Sonntagsblatt vgl. Payer von Thurn im Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft 10, S. 96 ff. und Schönbach: Geſammelte Aufſätze, S. 107 bis 137.



August Wilhelm Schlegel.

Schreyvogel darf von feinem Blatte fagen, es habe das Verdienft, »etwas zur Befreiung des Geiftes von einer fchmählichen Abhängigkeit beizutragen, Stoff zum Nachdenken zu geben und den Verftand in anderen zu wecken«. Diefe Ziele zu erreichen, ift er auch genöthigt, mit den journaliftifchen Concurrenten feines Blattes oft fcharfe Abrechnung zu halten. In feinen Augen hat »die poetifche Kunft nach Leffings Tode noch Fortfchritte in Deutfchland gemacht, die Kritik fchwerlich«. Das beweifen am beften die zahlreichen Zeitfchriften, welche in Wien neu entftanden und fich zum grofsen Theile mit dem Theater befchäftigten. Die »Annalen« nehmen 1808 wieder Theateranzeigen auf »bey dem Mangel eines guten Theaterjournals in der Hauptftadt der Monarchie«; auch der »Öfterreichifche Beobachter«, den Friedrich Schlegel herausgab, führt trotz feiner eigentlichen Beftimmung als politifches Blatt durch mehrere Jahre eine Theaterrubrik, deren Einführung fogar der »Eipeldauer« als bezeichnend hervorhebt: »So ein Theaterartikel findet jetzt mehr Lefer als alle fpanifchen, franzöfifchen und englifchen Weltbegebenheiten.« Und vielleicht ift der fatirifche Zug in einem Luftfpiele der Weifsenthurn nicht ohne Lebenswahrheit, wo ein Wiener Stutzer auf die Frage, wie ihm ein Stück gefallen, erwidert: »Die Frage kann ich erft morgen beantworten, denn ich habe die Theater-Zeitungen noch nicht gelefen. Man kann nicht fagen, was Einem gefallen hat, bevor man lieft, was Einem gefallen darf.«

Für Denkfaulheit und Klatfchfucht des Wiener Publicums forgte am ausgiebigften die »Theater-Zeitung«, die, 1806 eröffnet, nach kümmerlichen Anfängen in die Hände des gewandten Bäuerle überging; er hat das Niveau derfelben zunächft nicht gehoben, aber mit feinen Nachrichten und gelegentlichen kleinen Anekdötchen der Maffe des Publicums durch Jahrzehnte zu Dank gedient. An ihre Seite trat der »Sammler« (von 1809 ab) und die der Theater-Zeitung Concurrenz drohende »Thalia«, die Caftelli 1810 begründet hatte und die, als »Neue Thalia« von Erichfon fortgeführt, 1813 unter dem urfprünglichen Titel von Bernard redigirt endigte.[1] Das Lob, das fie von vielen Seiten erhielt, verdient der fchale kritifche Geift, der fich erft unter dem letzten Herausgeber hob, nicht, fondern höchftens die Unabhängigkeit von parteilichen Einfluffe. Gerade diefer macht die Berichte auswärtiger Blätter, wie der »Zeitfchrift für elegante Welt«, des »Freimüthigen«, des Stuttgarter »Morgenblatt« u. a. zu mehr als fragwürdigen Quellen. Unabhängig im wahren Sinne des Wortes ift keine, weder in Wien noch im Auslande erfcheinende Kritik: denn beide erfuhren die ftrengfte Cenfurirung, bevor fie die Lefer Öfterreichs erfreuen durften, und nur felten fchmuggelte fich eine der Behörde entfchlüpfende Äufserung ein. Befonders die Hoftheater waren als ein Rührmichnichtan ftatuirt, und fo begreift es fich, dafs ein Blatt wie die »Theater-Zeitung« lieber in Baufch und Bogen lobte, zumal wo gerade fie durch einen Artikel in unangenehme Collifion mit der Leitung der Hofbühne gerathen war.[2]

[1] Näheres über die Zeitfchriften s. Goedeke VI. S. 506—513.

[2] Am 12. April 1807 theilt das Bücherrevifionsamt der Hoftheater-Direction das Manufcript von Nr. 40 der »Theater-Zeitung« mit; diefe fendet es zurück mit der Bitte, den Druck des Auffatzes »Frommer Wunfch eines Theaterfreundes« nicht zu geftatten, »da er ganz falfche Daten enthält und dem Publicum die Hoftheater-Direction in einem ganz falfchen Lichte darftellt, was einer öffentlichen Anftalt unmöglich gleichgiltig feyn kann .... Nur Perfonen, die nicht wiffen, dafs feit 1. Jänner beynahe hundert eingefchickte Stücke expedirt worden find, können fich über Mängel einer fchnellen Expedition beklagen, nur Perfonen, die felbft elendes Zeug fchreiben und fchön finden, können für möglich halten, den ganzen langen Tag durch folchen Quark zu lefen, nur Perfonen, die fich mit widerfinnigen Federkriegen treiben, können einer Hoftheater-Direction zumuthen, gleich einer Gerichtsbehörde Motiven hinauszugeben und fich in Fehden zu verwickeln, die ihrer aus vielen Gründen, und wäre es auch nur die Erbärmlichkeit des Gegners, unwürdig find. Wenn es wichtig ift, das Wohlwollen des Publicums gegen wichtige öffentliche Anftalten zu erhalten oder vielmehr zu gründen, fo fcheint der Wunfch der Hoftheater-Direction, diefen Auffatz zu verbiethen, gerecht zu feyn«. Zugleich wird eine in derfelben Nummer enthaltene



Friedrich von Schlegel.

Nur felten werden berufene, literarifch und künftlerifch gebildete Männer mit der Theaterkritik betraut; fie ift das Revier des fchlimmften Dilettantismus, und der »Eipeldauer« läfst einen Wiener Bürger von feinem Sohne fagen, er habe gar keine Luft, etwas zu ftudieren, daher folle er Theaterkritiker werden. So charakterifirt 1813 das »Morgenblatt« die Wiener Zeitfchriften.

»Die Theater-Zeitung, um Exiftenz und Subfiftenz beforgt, fucht die Mittel dazu in einem Strom ewiger Lobreden, im Anrühmen von Vortrefflichkeiten, die dem Auge des ruhigen Beobachters in der Regel verborgen bleiben. Der Sammler liefert flache Notizen. Die Thalia war, fo lange fie fich in den Händen der Theater-Überfetzer Caftelli und Seyfried (Dichter genannt) befand, mehr ein Directions- als ein kritifches Blatt.«

Und wie es um das »Morgenblatt«, das den Mund fo voll nimmt, in Wirklichkeit beftellt war, lehrt ein Blick in das »Sonntagsblatt«. Mufste nicht ein ernfter Geift wie Schreyvogel gegen diefes Gefchmeifs zu Felde ziehen? Sein Lohn waren natürlich fortgefetzte Angriffe der Gezüchtigten, und die Zeitfchriften, mit Ausnahme der »Annalen«, fo feindlich fie fich auch fonft gegenüberftehen mögen, bilden einen Chorus von Befchimpfungen der »ftillen Gefellfchaft« und ihrer angeblichen Mitglieder,[1] auch ein Collin fchlofs fich, gereizt durch die fcharfen Befprechungen feiner Schriften, den Gegnern an.[2] Während glaubwürdige Berichterftatter melden, dafs man fich in Wien die einzelnen Nummern aus den Händen rifs, pofaunen die Feinde in die Welt, dafs diefe »Scharteke« kaum mehr einen Lefer finde.

Aber trotz der Mifsftände, welche das allzuplötzlich in die Halme fchiefsende Zeitungswefen unvermeidlich mit fich brachte — zählte man doch 1801 in Wien neben der »Wiener Zeitung« keine, 1812 faft ein Dutzend grofser Zeitfchriften — eines geht klar hervor: wie das wahre Intereffe am Theater fich gefteigert hatte, dafs man das Bedürfnis fühlte, fein Urtheil, wenn auch noch fo unvollkommen, zu bilden und zu feftigen.

Es war faft ausfchließlich das Burgtheater, an welches fich literarifche Anfprüche geltend machten, wie es auch feinen ganz beftimmten, verhältnismäfsig kleinen Kreis von vornehmen Befuchern hatte. Eine Volksbühne ift es weder damals noch fpäter gewefen.

Die Theater-Unternehmungsgefellfchaft der Cavaliere beftand aus folgenden Perfönlichkeiten, welche zufammen 1,150.000 Gulden an Braun bei der Übernahme auszahlten: den Fürften Jofef zu Lobkowitz, Nikolaus Efterházy, Jofef zu Schwarzenberg, den Grafen Ferdinand Palffy, Stephan Zichy, Franz und Nikolaus Efterházy und Hieronymus Lodron. Das Präfidium führte Fürft Efterházy. Die Gefchäftsführung war in fünf Departements getheilt. Das deutfche Schaufpiel hatte Graf Palffy, die Oper und Mufik Fürft Lobkowitz inne. Diefe beiden Männer find auch die Seele der Unternehmung, der fie in echtem Enthufiasmus grofse Opfer an Zeit und Vermögen brachten. Lobkowitz ift die künftlerifch feinere, vorfichtigere Natur, in Palffy fteckt etwas von einem Theater-Entrepreneur grofsen Stils, der alles wagt, um alles zu gewinnen. Dafs diefe Männer fich nicht in unnahbarer Ferne hielten, fondern die Theaterleute in ihren perfönlichen Umgang zogen und ihnen auch die weiteren Zirkel des Hochadels

Befprechung eines Gedichtes von Holbein, der Anfangs 1807 zum Theaterdichter ernannt worden war, verboten, weil es nur »für einen Zirkel von Bekannten eines der angefehenften und geachtetften Fürften (Efterházy) gedruckt worden und der Umftand, dafs irgend ein Exemplar in andere Hände gekommen ift, fcheint noch kein Recht zu geben, es vor das Forum der Publicität zu ziehen und die öffentliche Bekanntmachung desfelben dürfte vielleicht ein gewaltfames Eindringen in die Privatunterhaltung eines Grofsen fein, der wahrfcheinlich keinen Recenfenten in feinen Zirkel geladen haben würde«.

[1] Siehe befonders Morgenblatt 1807, Nr. 98, 115; 1808, Nr. 107; Theater-Zeitung 1807, Bd. 2, Nr. 1, 2; Freymüthige 1808, Nr. 13, 1809 Nr. 74 und 81.

[2] Vgl. befonders Werke 5, 293 ff.; 6, 427.

erſchloſſen, daſs die Gäſte der Hofbühne auch als Gäſte in ihre glanzvollen Paläſte traten, gewann ihnen die Herzen ihrer Untergebenen ſowohl, als auch des Publicums, das ſeine Lieblinge gerne geehrt ſah. Aber ſchon dieſe Vertheilung erregte den Unwillen eines Theatermannes wie Iffland:

»Ich hatte geglaubt«, ſchreibt er am 9. Januar 1807 an Heinrich Schmidt,[1] »die Herren würden einen aus ihrer Mitte wählen, der über die Leitung des Ganzen treten ſollte. Nun wirken alle zumal nach allen Punkten. Daraus kann nie etwas werden! Ohne Einheit iſt in dieſem verwickelten Geſchäft, welches das treue Bild einer Hofführung iſt, durchaus nichts zu erreichen. Ich kenne Wien. Es gibt dort hindernde Eigenthümlichkeiten, welchen man ausweichen konnte, wenn der erſte Grund mit Sicherheit gelegt wurde, d. h. wenn das nur zu verwickelte Sicherungsſyſtem aufs möglichſte vereinfacht worden wäre. Man hat das Gegentheil gethan und es iſt zu beſorgen, daſs, wenn nicht ein Wunder vom Himmel geſchieht, die Herren, welche ſo edelmüthig die Sache der Kunſt auf ſich genommen, durch Verdruſs, Verluſt und Widerwillen ſich bald ermüdet ſehen werden.«

Gleich beim Vertheilen ihrer Ämter hatten die Cavaliere ſich an Collin gewendet, ſeinen Rath über vorzunehmende Reformen einzuholen. Er legt bereits 1806 ſeine: »Ideen zur Verbeſſerung der Wiener Bühne« vor.[2]

Zunächſt gibt er eine Eintheilung der drei Bühnen und ihrer Regie, vorſichtig äußert er den Wunſch, es möge aber auch ein wirklicher Leiter, »etwa Schröder oder Iffland«, berufen werden, auch drei Literaten zur Beurtheilung von Stücken erſcheinen ihm nöthig. Die Spielhonorare ſind aufzuheben: »Künſtler ſind keine Handwerksgeſellen, die für Taglohn arbeiten«. Er tadelt die bisherigen zielloſen Engagements. »So haben wir eine ganze Collection guter und böſer Hausmütter, halbnaiver und halbkoketter Mädchen, und vorzüglich im Lieblingsfache der Zeit, im Fache der Plauderer, einen nicht erfreulichen Reichthum erhalten, indeſſen die Hauptfächer entweder unbeſetzt oder doch ohne Doubletten blieben.« Die Dichter ſollen beſtimmte von Fall zu Fall zu fixirende Honorare erhalten, für Luſtſpiele, welche das gröſsere Bedürfnis bilden, ſeien Preiſe auszuſetzen.

Auf Grundlage dieſer Vorſchläge werden genaue »Geſetze für das deutſche Schauſpiel« erlaſſen.[3]

Drei Regiſſeure — Lange, Brockmann, Koch — haben die artiſtiſchen Geſchäfte, die eigentliche Regie auf dem Theater obliegt den ſogenannten Inſpicienten — Koberwein, Rooſe und Krüger —, ergänzend traten noch die drei »Wöchner«, für die wieder eine eigene Inſtruction ausgegeben wurde, hinzu. Nimmt man noch den Theaterſecretär, als welcher Sonnleithner weiter fungirte, ſo tritt ſchon der eine Fehler, der von vornherein begangen wurde, klar hervor: Die Schaffung zu vieler Behörden und eines langwierigen, unklaren Inſtanzenzuges. Wie überflüſſig die Wöchner waren, zeigt, daſs dieſer Dienſt 1809 wieder aufgehoben wurde. Die Geſetze geben genaue Vorſchriften über die unbedingte Verpflichtung der Rollenannahme, fixiren Leſeproben, deren ſogar zwei angeſetzt wurden, und »Gedächtniſsproben«, bei denen der Souffleur nur anzuſchlagen habe, — »die Senioren jedoch, deren Alter und vieljähriges Memoriren ihr Gedächtniſs erſchöpfen muſste, machen von dieſer Regel eine billige Ausnahme«. Auf Verſäumen einer Vorſtellung ſteht Haft bis zu einer Woche, auf Contractbruch bis zu einem Monat. Extempores ſind verboten. »Hingegen Anrufungen, Blitze des Witzes und der Laune, welche die Situation und der Augenblick herbeyführt und die das etwaige Stocken oder ſpätere Auftreten eines Mitſpielers verbergen, unterſcheiden ſich weſentlich von jenen egoiſtiſchen Zuſätzen und Spiel-Erweiterungen und ſind alles Beyfalls werth.«

Schauſpieler und Publicum fanden die Geſetze drakoniſch; eine Verordnung, die uns ſelbſtverſtändlich erſcheint, daſs die Schauſpieler ohne Angabe ihres Aufenthaltes ihre Wohnung nicht verlaſſen dürfen, ſenden die Mitglieder ununterſchrieben zurück, und Roſenbaum ſetzt hinzu, die Directoren »proſtituiren ſich täglich«. Dieſen unſern Gewährsmann erbittert die Abſchaffung der freien Entrées für die Familienmitglieder der Schauſpieler und die Aufhebung aller Freibillets bei den erſten drei Vorſtellungen auf das Höchſte, ironiſch ruft er aus: »Wie ſehr beſtrebt ſich die Direction ſich immer mehr Liebe zu erwerben!« Eine Reihe von adminiſtrativen Verfügungen bezeichnet er einfach als »Schmutzerei«; wenn wir hören, daſs dem Theater-Feldwebel die übliche Remuneration geſtrichen wird, oder die Anordnung leſen, man möge die Kleider und Stoffe für Coſtüme möglichſt bei Trödlern kaufen, ſo ſcheint das harte Wort nicht ſo ungerechtfertigt. Im Kleinen wurde zu erſparen verſucht, im Großen verſchwendet. Dies gilt vor Allem für die Engagements franzöſiſcher Tänzer und italieniſcher Sänger, von Jahr zu Jahr ſteigen die freien Einnahmen, welche verdienten Mitgliedern und berühmten Gäſten freigebigſt bewilligt werden.[4]

In ſolchen Zügen ſpricht ſich der Dilettantismus, der in der ganzen Führung herrſchte, deutlich aus. Als künſtleriſcher Beirath und Vertrauensmann figurirte Heinrich Schmidt, der nach ſeinen Miſserfolgen auf der Bühne des Hoftheaters 1801 (siehe S. 145) die Leitung des Eſterházyſchen Theaters in Eiſenſtadt übernommen hatte. Schon 1808 treten einige der Herren, die der Spielerei mit dem Theater

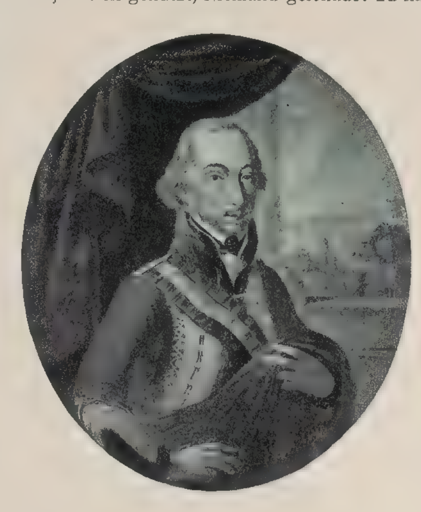
[1] Erinnerungen eines weimariſchen Veteranen S. 189.

[2] Siehe Werke 5, 326 ff.

[3] Abgedruckt im Hoftheater-Almanach für 1808, S. 147 ff.

[4] Eipeldauer 1811, Nr. 6. »Überhaupt vergeht faſt keine Wochen, wo nicht ein Akteur oder ein Opriſt, oder eine Sängerin oder eine Tänzerin eine Einnahme hat und da hat unſer Theaterperſonal gewiß Urſach mit der noblen Direction und mit der Großmuth vom Publicum zfrieden zſeyn.« Ähnlich 1813, Nr. 6.

müde waren und auch ihre finanzielle Rechnung nicht gefunden hatten, aus. Auch die genannten Departementsvorſteher haben die Luſt verloren, »ſich mit der unmittelbaren Leitung der Hoftheatergeſchäfte« zu befaſſen, und der »eben ſo fähige als ausgezeichnete Geſchäftsmann« Regierungsrath Joſeph Hartl von Luchſenſtein wird »zur Vereinfachung der Geſchäftsleitung und Handhabung einer ſtrengen Ordnung« als »ökonomiſcher Conſulent« und »Hofagent« für die drei Theater berufen. Welche redliche Mühe er ſich gab, das zeigt uns ſein erhaltenes Correſpondenz-Buch. Daſs er wenig Freude erlebte, beweiſt ſein Rücktritt nach einem Jahre. Der Schauſpieler Lange in ſeiner Selbſtbiographie ruft ihm nach: »Er wird den Ruhm mit ſich nehmen, Vielen genützt, Niemand geſchadet zu haben und ſeine weiſe, ſanfte, liebevolle, freundſchaftliche Behandlung wird lange im Angedenken der Schauſpieler bleiben«; auch J. F. Reichards »Vertraute Briefe« und der »Freymüthige« ſprechen anerkennend von dem Erfolge ſeiner ökonomiſchen Bemühungen. Aber Minor bemerkt in ſeiner Studie über Brentanos »Valeria« ſehr richtig: »Bei dem bloſsen Titel, ohne den Mann ſelbſt zu kennen, wird den alten Freunden des Burgtheaters ſchlecht: denn Hofagenten oder Intendanten (nicht die Directoren) waren es, die das Burgtheater von jeher matt geſetzt haben.«



Prinz Nikolaus Eſterházy.

Achtundzwanzig Herren und einundzwanzig Damen bilden den Status, den die neue Direction zu übernehmen hat. Ein Perſonal, deſſen ſtattliche Zahl im umgekehrten Verhältniſſe zur künſtleriſchen Bedeutung des gröſseren Theiles der Geſellſchaft ſteht. Es fehlte an einer erſten ſentimentalen Liebhaberin, einer groſsen tragiſchen Heldin neben Frau Rooſe, einer tragiſchen Mutter, es gab keinen Intriguant und Charakterſpieler, älteren Schauſpielern, wie Lange, deſſen Gedächtnis ſich immer mehr ſchwächt, müſſen jüngere Aushilfen an die Seite geſtellt werden. Schmidt wurde entſendet, um in Deutſchland, beſonders in Berlin und Weimar, Ausſchau zu halten. Der gröſste Gewinn des Jahres 1807 war Ferdinand Ochſenheimer vom Dresdener Hoftheater (1778 zu Mainz geboren), einer der gebildetſten deutſchen Schauſpieler, den die Wiſſenſchaft der Entomologie mit Auszeichnung nennt. Er war durchaus kein bloſser Nachahmer Ifflands, als deſſen »Copie« ihn miſsgünſtige Beurtheiler abfertigen wollen, ſein ſchauſpieleriſches Weſen ſteht in ſo inniger Verwandtſchaft mit ſeinem groſsen Vorbilde, daſs er unwillkürlich an ihn erinnerte. Energiſch trat Schreyvogel für ihn in die Schranken.

Er läſst eine Dame ſprechen: »Sagen Sie mir, iſt der Mann ein Nachahmer oder iſt er ein Duplicat? Die Natur wiederholt ſich zuweilen, wie die gröſsten Künſtler. So, glaube ich, hat ſie meinen lieben Iffland noch einmal hervorgebracht und das zweite Exemplar heiſst Ochſenheimer. Denn daſs dieſer Ton der Stimme, dieſe Art zu declamiren, ſelbſt das Manirirte darin, dieſes ganze Mienen- und Geberdenſpiel bloſs abgehört, bloſs abgeſehen ſeyn ſollte, iſt mir nicht wahrſcheinlich. Sie behaupteten einmal, wenn ich mich recht erinnere, kein Schauſpieler habe jemals die Anfangsgründe ſeiner Kunſt ſo vollkommen innegehabt als Iffland. Ich möchte von Ochſenheimer dasſelbe ſagen. Seine Stimme — wahrlich nicht die ſonorſte Stimme von der Welt! — ſein Geſicht, ſein ganzer Körper däucht mich ſo vollſtändig articulirt, daſs die kleinſte Veränderung, ein flüchtiger Zug an ihm bedeutend und verſtändlich wird. Und ein Schauſpieler, der ſich und den ganzen Mechanismus der Kunſt in einem ſo hohen Grade beſitzt, ſollte die Copie eines andern ſeyn wollen?«

Bei aller Bewunderung der Detailausarbeitung, beſonders in ſeinem »Geizigen«, iſt Schreyvogel nicht blind für die Grenzen ſeines ſchauſpieleriſchen Talents. Sein »Marinelli«, der für Roſenbaum den Triumph der Kunſt bedeutet, ſteht ihm allerdings dadurch hoch, daſs er ſich von der Schablone des Theaterböſewichts fernhält. Er hat gewiſs den Marinelli pſychologiſch wahr gezeichnet, aber, fragt

Schreyvogel, »auch den Mann der groſsen Welt, den Hofmann?« Energiſch fordert er ſein Engagement, und als es, nach manchen Bedenken Ochſenheimers gegen die Intriguen des Hoftheaters, die Eſterházy brieflich beſchwichtigt, im November vollzogen iſt, nennt er es »die gröſste Erwerbung, welche das deutſche Schauſpiel nächſt Iffland machen konnte«. Andere berühmte deutſche Schauſpieler faſsten in Wien nicht Fuſs. So fand der vielbewunderte Dresdener Hofſchauſpieler Opitz keinen beſonderen Anklang, ſein »Hamlet« erſcheint Roſenbaum überpathetiſch, er reicht nicht an Klingmann heran, wie ſich auch ſein »Klingsberg« nicht mit Brockmann meſſen darf. Ebenſowenig griff Mattauſch aus Berlin durch, der Roſenbaum gar an »Schikaneder in ſeinen jüngeren Jahren« erinnerte. 1808 erſchien der Schüler Schröders, Werdy, den die »Annalen« als gröſsten Schauſpieler ſeit Iffland begrüſsen, während das »Sonntagsblatt« zugeſteht, daſs er Beifall fand, »wiewohl weder ſeine Geſtalt, noch ſein Anſtand, noch ſein Organ für ihn einnehmen. Selbſt ſeiner Declamation, worin er doch am geübteſten iſt, fehlt es nicht ſelten an Natur und Wahrheit«.



Joſef Fürſt zu Schwarzenberg.

Das Hauptintereſſe concentrirte ſich auf Iffland, der, nach mehreren Verſchiebungen, von Mitte Auguſt bis Mitte September 36 Vorſtellungen in allen drei Theatern, für die zu dieſer Zeit ſowohl Gäſte als Mitglieder verpflichtet wurden, gab, unter finanziellen Bedingungen, die ganz einzig daſtanden. Er erhielt 150 Gulden für jedes Auftreten, nach zwanzig Vorſtellungen 200 Ducaten in Gold, endlich die erſte Vorſtellung als eigene Einnahme, »ein Vortheil«, wie Hartl ihm artig ſchreibt, »der dadurch mit Ihren Talenten in ein Verhältniſs geſetzt wird, daſs beide keine beſtimmbaren Grenzen haben«. Später wurde ihm noch eine zweite Einnahme zugeſtanden, nachdem die erſte nicht ſehr ergiebig ausgefallen.[1] Auf der Hofbühne gab er den »Geizigen«, den »Lorenz Stark« in der »Deutſchen Familie«, den »Juden«, das Theater an der Wien ſah ihn als »Lear«, »Ranudo de Colibrados« u. a. Der Eindruck, den er diesmal auf Publicum und Kritik machte, verſtärkte das Urtheil, das ſein früheres Gaſtſpiel hervorgerufen hatte: Der Tragiker wird nicht voll genommen, ſelbſt die »Theater-Zeitung« findet einen Mangel an Kraft, und M. v. Collin, der ihn auf dem Gebiete des Luſtſpiels den gröſsten Schauſpieler, den Deutſchland jemals geſehen, nennt, hat nur Worte kühler Anerkennung für das »mühſame Gebäude« ſeines Lear, der an die kraftvolle Schöpfung eines Brockmann nicht heranreiche, ihm steht der Heroentypus, wie ihn Lange noch immer repräſentirt, unerreichbar feſt.[2] Huldigend begrüſst ihn das »Sonntagsblatt« ſchon bei ſeiner Ankunft. »Die neue Zeit hat nach Garrick und Schröder keinen Schauſpieler hervorgebracht, der ihm an Wahrheit, Tiefe, Vollendung und Umfang

[1] In ſeinem Honorirungsvorſchlage an die Direction betont Sonnleithner, daſs 1801 bei jeder Vorſtellung Ifflands durchſchnittlich 685 fl. eingegangen ſeien. Das Publicum würde »mit allem Rechte der Direction verargen, wenn ſie bey einem der erſten deutſchen Künſtler Bedingungen verſagen wollte, die man nach ſeiner Lage und Entfernung nicht einmal unbillig nennen kann«. Es wurden ihm nachträglich für jede Rolle über die zwanzig urſprünglich feſtgeſetzten 10 Ducaten bewilligt. Wieder hebt Sonnleithner die glänzenden Einnahmen, die er verſchafft hat, hervor: im Burgtheater gingen das letzte Mal 1088, im Kärntnerthortheater 1166 Gulden ein, die höchstmöglichen Erträgniſſe ohne Abonnement. Er erhält ſchließlich ausgezahlt für 22 Rollen in den Hoftheatern 3300, für 14 im Theater an der Wien 2100 Gulden, die zwei Einnahmen trugen circa 8000 Gulden.

[2] Vgl. H. v. Collin, Werke 6, 337 ff. — Der »Eipeldauer« geſteht ihm die gröſste Meiſterſchaft in »Carricaturen«, wie dem Lear zu, er bezweifelt, daſs er einem Lange in der Tragödie, einem Weidmann in »Maske für Maske«, einem Brockmann als Klingsberg gleichkomme. Er iſt der Natur zum Trotz ein groſser Schauſpieler geworden, der Schröder vielleicht erreicht hätte, »wenn in ſeinem Mienenſpiel gleiche Stärke des Ausdrucks läge und er ſich weniger zu beſtreben brauchte, dieſe Mängel durch raſtloſe Handarbeit zu erſetzen«.

des Spiels gleichgehalten werden könnte«; auch feine Dramen werden noch mit Ehren genannt werden, wenn man von einem »Alarcos« nichts mehr wiffen wird. Ein Stück, das früher nie beliebt war, wie der »Geizige«, wurde durch ihn ein Triumph. Sein Marinelli geftaltete thatfächlich die Aufführung zur »Gedächtnifsfeier des Dichters«, wie Iffland den Hervorruf befcheiden ablehnend fagte. Ein Brief an den Herausgeber des Blattes feiert die tragifche Gröfse feines Lear, der auch wenigftens einige Stellen des Originals in den verballhornten Text rettete. Ein Ausdruck des Bedauerns folgt feiner Darftellung der »Pagenftreiche«, in denen fo viel Kunft an die »Vorftellung abgefchmackter Charaktere« verfchwendet werde.

Durch den Jubel beim Abfchiede klang fchon ein zuverfichtlicher Hoffnungsgrufs auf definitive Wiederkehr. Was Collin angeregt hatte, war zur Ausführung gekommen: Bereits auf feiner Reife hatte ihm Schmidt officiell die aufserordentlichften Anerbietungen einer leitenden Stellung am Burgtheater gemacht. Man verficherte ihm 18.000 Gulden Gage, jährlich eine Einnahme, freies Quartier, Equipage, 4000 Gulden Reifekoften, 15.000 Thaler Vorfchufs zur Bezahlung feiner Schulden, in 3 Jahren abzuziehen, ja fogar — Steuerfreiheit für feinen Weinkeller. Iffland zieht diefe lockenden Anträge in ernfte Erwägung[1] und thut Schritte, von feiner Stellung in Berlin loszukommen. Im März 1809 theilt die Hoftheater-Direction der Polizei mit, dafs »ihre fchon längft mit Herrn Iffland gepflogenen Unterhandlungen in der Abficht, ihn als Schaufpieler zu engagiren und ihm eine ausgedehnte Regie der drei unter gemeinfchaftlicher Leitung ftehenden Theater anzuvertrauen, zu Ende gegangen feyen und man in diefer Abficht feiner baldigen Ankunft entgegenfehe.« Aber diefe verzögerte fich von Woche zu Woche.

Man entfendete fogar endlich Schmidt nochmals nach Berlin, ihn fofort mit fich zu bringen. Diefer kehrte zurück — ohne Iffland. Schliefslich hatte es doch der Berliner Hof verftanden, ihn feftzuhalten, und die Wiener Bühnen hatten wieder keinen Leiter. In einem Briefe fchlägt Iffland Schmidt und Koch zu Directoren des Theaters und Efcherich für das »Öconomicum« vor.

Auch mit Schaufpielern Weimars wurden wieder unglückliche Verfuche gemacht, die auf Goethes Verbindung mit Schmidt zurückgehen. Frau Henriette Beck wird engagirt, ihretwegen entfpinnt fich ein Briefwechfel zwifchen der Direction und Goethe, bis endlich ihr dringender Wunfch, freigegeben zu werden, von der Wiener Theaterleitung erfüllt wird, die fich ohnehin wenig von ihr verfpricht.[2] Herrn Hayde geht der Ruf voraus, aus der Schule Goethes zu ftammen.

»Was heifst«, ruft Schreyvogel aus, »überhaupt Schule eines Schaufpielers? Gibt es eine andere Schule für ihn als die Welt? Ebenfowenig ich von einem Mahler oder Bildhauer etwas erwarte, der feine ganze Schule in Weimar gemacht hat, wo es weder Mufter, noch praktifche Künftler, von denen er lernen könnte, gibt, ebenfowenig, ja noch weniger hätte ich einen vollendeten Schaufpieler aus einer Stadt erwarten follen, der aufser der Theorie Alles fehlt, was den Schaufpieler macht. Ein Talent, vielleicht ein fchon verbildetes Talent, kann uns daher kommen; ein Meifter gewifs nicht, oder er müfste es doch nicht ganz in Weimar geworden feyn.«

So war ihm eigentlich das Urtheil fchon, bevor er als engagirtes Mitglied im »Clavigo« als Beaumarchais am 24. Juni 1807 debutirte, gefprochen, und fo fehr das Intereffe durch Notizen, dafs Goethe nach Wien kommen werde, erregt war, der Erfolg war ein fehr geringer. »Hübfche Figur, aber fchlechte Haltung, rauhes Organ, überfchreyt fich, ficht mit den Händen in der Luft«, urtheilt Rosenbaum. Schon Schmidt hatte gewarnt, ihn ohne Gaftfpiel anzunehmen. Und das »Sonntagsblatt« verwahrt fich nachdrücklich gegen die Lobeshymnen auf Weimars Styl, die der »Prometheus« bei diefer Gelegenheit anftimmte.

»Herr Hayde, der vorzüglichfte tragifche Schaufpieler aus Weimar, wurde mit feiner hohen Kunft in Wien ausgelacht . . . Der Menge hätte er leicht gefallen können; er befitzt viele dazu erforderliche Eigenfchaften. Er hat eine gute Geftalt, er fchreyt brav, er verzerrt das Geficht, er kann fogar heulen. — Was will man mehr? Routine hat der Theaterheld des Herrn von Seckendorff keineswegs; er kann weder ftehen, noch gehen, noch feine Hände bewegen. Aber worin befteht denn feine Stärke? Er fpielt ungezähmt und bäurifch in der Leidenfchaft, hölzern und linkifch in der Ruhe. Er kann den Kopf fchief in die Schultern ftecken, mit hohler Stimme die Worte herauswürgen und dem Zufchauer nicht fowohl den Geift und Charakter einer Rolle,

---

[1] Vgl. feine Briefe an Schmidt in den citirten Erinnerungen, S. 193 ff.

[2] Vergl. Goethes Briefe (Weimarer Ag. IV, 19, S. 289 f).

als die widerliche Affectation eines manirirten Comödianten bemerkbar machen. Wie wird nun das Ganze beſchaffen ſeyn, deſſen vorzüglichſtes Glied ſich durch ſolche Eigenſchaften auszeichnet? Wenn die übrigen Mitglieder ihm ähnlich ſind: wer wäre begierig. die gerühmte Geſammtheit kennen zu lernen? Kann ein Concert auf lauter verſtimmten Inſtrumenten gegeben werden? Ich kenne die Weimarer Bühne vielleicht ſo lange als Herr von Seckendorff und habe mich hinlänglich von ihrer Mittelmäſsigkeit überzeugt. An Comikern fehlt es ihr gänzlich; im Tragiſchen gelingen einigen Schauſpielern einzelne Rollen, bisweilen nur Momente derſelben. In ihren Darſtellungen, als ein Ganzes betrachtet, vermiſst man aber Raſchheit, harmoniſches Eingreifen der einzelnen Theile, Präciſion und vor Allem lebendige Wahrheit. Was Herr von Seckendorff den Styl zu nennen beliebt, iſt nichts anderes als eine kalte Precioſität. die weit hinter dem innigen Daſeyn, das ſie verſinnlichen will, zurückbleibt.«

Man ſieht: hier handelt es ſich nicht mehr um Erfolg oder Nichterfolg eines Schauſpielers, ſondern um ſchroffe Gegenſätze künſtleriſcher Richtungen. Und es iſt nicht nur der Literat, der ſo fühlt: Kritik und Publicum, das vielleicht, wie der »Eipeldauer« meint, durch das allzuvoreilende Lob verſtimmt war, bleiben kühl, und nach wenigen Monaten kehrt er in aller Stille wieder nach Weimar zurück. Auch die Jagemann, deren Gaſtſpiel, wie Goethe vermuthet, den Wienern willkommen ſein werde, hat ebenſo wenig Erfolg wie bei ihrem erſten Erſcheinen. Mit Herrn Unzelmann und Fräulein Silie zerſchlagen ſich die Unterhandlungen.



Unter den Damen treffen wir einige Bekannte wieder, wie Frau Renner, die jetzt immer beliebter wird, und die Pedrillo-Eigenſatz, die ihre Thätigkeit faſt ausſchlieſslich auf das Theater an der Wien beſchränkt. Mehrmals erſcheint Frau Bürger, die Witwe des Dichters, in groſsen tragiſchen Rollen, denen ſie nicht gewachſen war, wenn auch das Sonntagsblatt dieſe »Dilettantin« ihrer Empfindung wegen als Orſina der groſsen Unzelmann vorzieht. Weitaus bedeutender war Frau Schröck-Fleck aus Berlin, die im Mai 1808 eine Reihe von Gaſtrollen gibt. Ihr ſchwaches Organ befremdet zunächſt, aber in ſentimentalen Rollen wirkt ſie hinreiſsend, leider kam das geplante Engagement nicht zu Stande. Dagegen gewann man im ſelben Jahre Frau Vohs für die Rollen der immer kränkelnden Frau Rooſe unter außerordentlichen finanziellen Zugeſtändniſſen.[1] Auch ſie kommt aus der Schule Weimars, aber, bemerkt das »Sonntagsblatt«, »man ſagte — und ſchwerlich meint man ſie damit zu tadeln — daſs ihr dieſe Schule wenig anzumerken ſei. Sie hat eine angenehme Geſtalt, eine tonreiche Stimme und in leidenſchaftlichen Scenen verräth ihr Spiel Takt und Empfindung.« Bald nimmt der Kritiker ſeine günſtigen Urtheile zurück: »Je öfter wir ſie ſehen, deſto mehr überzeugen wir uns, daſs ſie dem Rufe nicht entſpricht, der vor ihr herging.« Sie iſt für ihn »nicht nur keine groſse, ſondern, nach der ſtrengen Bedeutung des Wortes, gar keine Schauſpielerin«. Auch die Theater-Zeitung, die ſich anfangs in Lob überbietet, nennt ihre Ophelia »ein keckes verliebtes Weibsbild«. Dieſe geringe Werthſchätzung ihres Talentes mochte wohl in der Künſtlerin den Entſchluſs hervorrufen, ihr Engagement zu verlaſſen. Da ſie contractlich gebunden war, ging ſie einfach durch. Die Direction verſtand aber keinen Spaſs, ſie wurde in Wels verhaftet und

[1] Während die Maximalgage für Damen 2000 Gulden beträgt, werden ihr 2000 Gulden und 1000 Gulden Perſonalzulage verſichert. — Auch Hayde erhielt ſofort die höchſte Gage für männliche Mitglieder, 2500 Gulden.

nach Wien zurückexpedirt, wo ſie neben der erwünſchten Entlaſſung einen achttägigen Arreſt beim Hofprofoſsen erhielt.

So iſt der Zuwachs an neuen Kräften ein recht kleiner, zumal wenn man die Zahl der ſchauſpieleriſchen Verſuche ins Auge faſst: in den Jahren 1807 und 1808 traten 40 Gäſte und Debutanten auf. Gelegentlich muſs die Kritik den dringenden Wunſch ausſprechen, »daſs man die Erlaubniſs, auf dem Hoftheater zu ſpielen, nicht Jedem ungeprüft ertheilen möge, indem Niemand damit gedient ſeyn kann, zu erfahren, daſs es auch auswärts mittelmäſsige Schauſpieler gibt«. Und wieder wurde durch überflüſſige zweite und dritte Kräfte, beſonders junge Damen, der Status belaſtet.



Friedrich Auguſt Werdy.

Die langvermiſste Sentimentale brauchte man nicht lange zu ſuchen: ſie erſtand in Antonie Adamberger, die gleich beim Antritte der neuen Direction gegen eine Gage von 400 Gulden »mit Rückſicht der Verdienſte ihrer Familie um die Hofſchaubühne und da ſich die Hoftheater-Direction verſpricht, daſs ſelbe in die Fuſstapfen ihrer unvergeſslichen Mutter treten werde«, engagirt wird. Sie entwickelte ſich langſam, etwas Weinerliches lag in ihrer Stimme, das ſie nur ſchwer überwand, ihr ſchwaches Organ lieſs Anfangs ihre tiefe Empfindung nicht voll zur Geltung kommen. So hat ſie zunächſt mehr Erfolge im kleinen Luſtſpiele, im »Räthſel« Contessas ſtellte ſie ſogar die berühmte Leiſtung der Frau Renner in Schatten. Neben ihr erfüllte Korn immer mehr die Erwartungen, welche ſeine Anfänge erweckt hatten, und ſeine Gemahlin, die nur Kränklichkeit zu oft von der Bühne fernhielt, erregte in ihren naiven Rollen lautes Entzücken; Frau Rooſe war jetzt erſt zur vollen Entfaltung ihrer tragiſchen Kraft gelangt. Dazu die alte, vielbewährte Garde des Burgtheaters — man verſteht den Ingrimm, mit dem Collin in der Zeit des Übergangs der Direction ausrief: »Ich glaube, es gehört Kunſt dazu, mit ſo vorzüglichen Subjecten, als unſere Bühne beſitzt, ſo wenig zu leiſten, als es der Fall iſt!«

Dieſes Urtheil klingt hart; es iſt aber auch nicht ganz gerecht, wenn man die ungeheueren Schwierigkeiten, die der Repertoirebildung im Wege ſtanden, berückſichtigt.

Schon die Führung dreier Theater bot reichen Anlaſs zu gegenſeitigen Schädigungen: da Kärntnerthortheater und Theater an der Wien ſowohl durch ihren gröſseren Umfang, als auch durch die in ihnen vorführbaren Werke der Caſſe wichtiger waren, als das kleine Burgtheater, wurde Alles daran geſetzt, dieſe Häuſer zu füllen. In dem einen feierten die Vigano und ſpäter Duport Triumphe der Tanzkunſt, das andere brachte die neueſten franzöſiſchen Opern in herrlichſter Ausſtattung und führte lebende Thiere auf die Scene; Stücke, die im Hoftheater nicht geſtattet waren, wie die »Räuber«, fanden dort durch die Reizmittel von Pferdeaufzügen, echten Waldlandſchaften, prächtig arrangirten Gefechten ein ſchauluſtiges Publicum, zu den entzückenden Balleten drängte ſich die Menge — das arme recitirende Schauſpiel war und blieb auf die beſcheidene Macht des geſprochenen Wortes angewieſen, es iſt das Aſchenbrödel neben ſeinen prunkenden Geſchwiſtern. »Alles huldigt dem Vergnügen und dem Götzen des Luxus. Man wünſcht nichts als Rettungen und Befreyungskomödien, Hau- und Getümmel-Scenen«, beobachtet ein Kritiker. Dieſe Forderungen konnte das Burgtheater nur in beſchränktem Maſse erfüllen. Senſationelle Erfolge erringen grobe Effectſtücke wie der »Machtſpruch« Zieglers (12. März 1807, 16mal im ſelben Jahre), eine Verwäſſerung der alten »Elfriede« Bertuchs, und »Der Wald bei Hermannſtadt« von der Weiſsenthurn (14. Juli 1807, 23mal im ſelben Jahre). Zwar läſst

Schreyvogel das Drama Zieglers als Theaterware mit ziemlich ironifchen Wendungen noch fo gelten, doch dem »Prometheus« beweift diefes Stück, »dafs felbft rohe Handlung ohne alle Zeichnung von Charakteren beffer gefällt, als die edelften Charaktere«. Das Werk der Weifsenthurn, dem Franzöfifchen theilweife entlehnt,[1] arbeitet mit dem Lieblingsmotiv der zeitgenöffifchen Dramatik, das fich in ernften wie in komifchen Stücken bis zum Überdrufs wiederholt: Verkleidung und Verwechslung. Prinzen fpielen die Diener, Knechte fpielen die Herren, die Entdeckung der Täufchung macht den fchweren Verwickelungen ein Ende. Hier ufurpirt ein ehrgeiziges Mädchen die Rolle einer Prinzeffin und führt fie bis



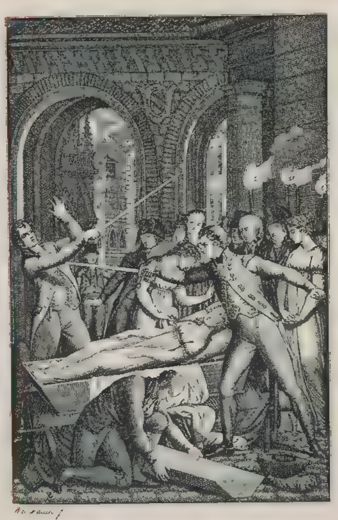
Auguft Wilhelm Iffland.

knapp vor ihrer Vermählung mit dem Könige von Siebenbürgen durch, schließlich entlarvt die Entdeckung der wirklichen Braut, die fich in Bauernkleider hüllen mufste, ihre Ränke. Reich an ausgezeichneten Rollen, die auch, vornehmlich von der Roofe und der Koberwein, unübertrefflich gefpielt wurden, traf es den Gefchmack des Publicums wie kein anderes Stück der Hofbühne. Die »Beftürmung von Smolensk«, welche die Verfafferin am 24. Auguft 1808 auf die Scene brachte, konnte nicht entfernt damit concurriren, fo viel Spectakel auch aufgeboten war.

Das Familiengemälde ift faft ganz hinter das Luftfpiel zurückgetreten. Verfuche, Stücke wie »Julchen,« oder Sprickmanns »Schmuck« wieder aufzunehmen, hatten wenig nachhaltigen Erfolg.

[1] Vgl. den Brief der Weifsenthurn im Sonntagsblatt 1807, Nr. 20.

Wieder ist es Kotzebue, der mit seiner derben Posse: »Das Intermezzo, oder der Landjunker in der Residenz« (5. December 1808) den Vogel abschiesst, hauptsächlich dank einer Meisterleistung Rooses und der komischen Bedientenfigur Baumanns, in der man, wie Justinus Kerner schreibt, »den echten Kasperle, wie man ihn im Marionettenspiel nicht besser machen kann, wiederfindet.«[1] Aber die grossen, abendfüllenden Lustspiele werden immer seltener gegen die Hochfluth von einactigen Stückchen, die bedrohlich anwächst. Auch da stellt Kotzebue seinen Mann: Sein »Almanach dramatischer Spiele« wird vollinhaltlich von Jahr zu Jahr auf die Hofbühne verpflanzt, gelegentlich (1812) kommen sogar vier solche kleine Dingerchen an einem Abend aufmarschirt, und die Scene des Burgtheaters wird wahrhaftig zum »Kindertheater« mit Lappalien wie »Das Landhaus an der Heerstrasse« (1811), »Die beiden kleinen Auvergnaten« (1813) und manchen anderen. Vieles war nur Paraderolle für die Schauspieler, die »Proberollen« von Breitenstein schmuggelte Frau Renner ein, um sich in einem halben Dutzend verschiedener Gestalten sehen zu lassen; und selbst künstlerische Missethaten wie »Der kleine Declamator« von Kotzebue (1810) und »Der kleine Proteus« von Flet (1814) nahm die Hofbühne mit offenen Armen auf, um den talentvollen kleinen Sprössling der Koberweins dem Publicum vorzuführen. Solche Kleinigkeiten waren der gangbare Artikel; neben Originalarbeiten oder solchen, die sich so nennen, stehen die Übersetzungen, welche Castelli und besonders Kurländer in schleuderischester Weise fabriksmässig produciren. Der »Almanach für Gesellschaftsbühnen«, den der letztere von 1812 an herausgab, ergänzt die alljährliche Ausbeute aus Kotzebue. »Auf keiner deutschen Bühne werden so viele Übersetzungen getroffen,« sagt die Thalia 1812, und wie dieselben, besonders in sprachlicher Hinsicht, aussahen, wird Gegenstand ernstesten Tadels von Seite einer sonst so nachsichtigen Kritik. »Wie lange soll,« fragt die erwähnte Zeitschrift, »noch bey der gutmüthigen Aufnahme alles Fremden und Mittelmässigen die Zeit dauern, in welcher wir Nichtdeutsche in der dramatischen Literatur sind? In welcher so mancher Übersetzer und Verarbeiter seinen Autordünkel hegt und sich Autorruhm verschafft?» Den gewerbsmässigen Betrieb des französischen Imports grossgezogen zu haben, ist ein Vorwurf, welcher der Cavaliers-Direction nicht vorenthalten werden kann. Dabei stehen die Erfolge meist im umgekehrten Verhältnisse zur Zahl der Stücke; was Frankreich lieferte, war das Situationslustspiel, auf eine oder mehrere Verwechslungen plump aufgebaut, ohne den Reiz des Dialogs, den erst Scribe dieser Gattung zu geben wusste. Ganz schematisch in der Führung entbehrt auch die Charakteristik des individuellen Reizes, und die schablonenhafte Schauspielkunst feiert hier ihre Triumphe. Daneben stehen neue Lustspiele von Steigentesch und von dem 1809 verstorbenen Hutt, die auch der kleinen Spannung, wie sie im ausserdeutschen Lustspiele herrscht, entbehren, dagegen aber mit einer gewissen Feinheit arbeiten, die z. B. das Stück des Erstgenannten »Verstand und Herz« (8. Januar 1807) auch in den Augen Collins rühmenswerth macht. Eifrig wird das Alexandriner-Lustspiel weiter gepflegt. Die Empfehlung, die Schlegel demselben in seinen Vorlesungen zutheil werden lässt, mag es noch mehr in der Gunst des Publicums befestigt haben. Als schauspielerische Schulung für den Vortrag des arg vernachlässigten Verses hat es auch eine künstlerische Bedeutung. Den Haupterfolg heimste ein Ausländer, Contessa, mit seinem »Räthsel« (3. December 1807) ein. Auch Hutt und Kurländer liessen derartige Kleinigkeiten folgen und Stolls dramatische Scene »Amors



Scenenbild aus Goethes „Clavigo“.

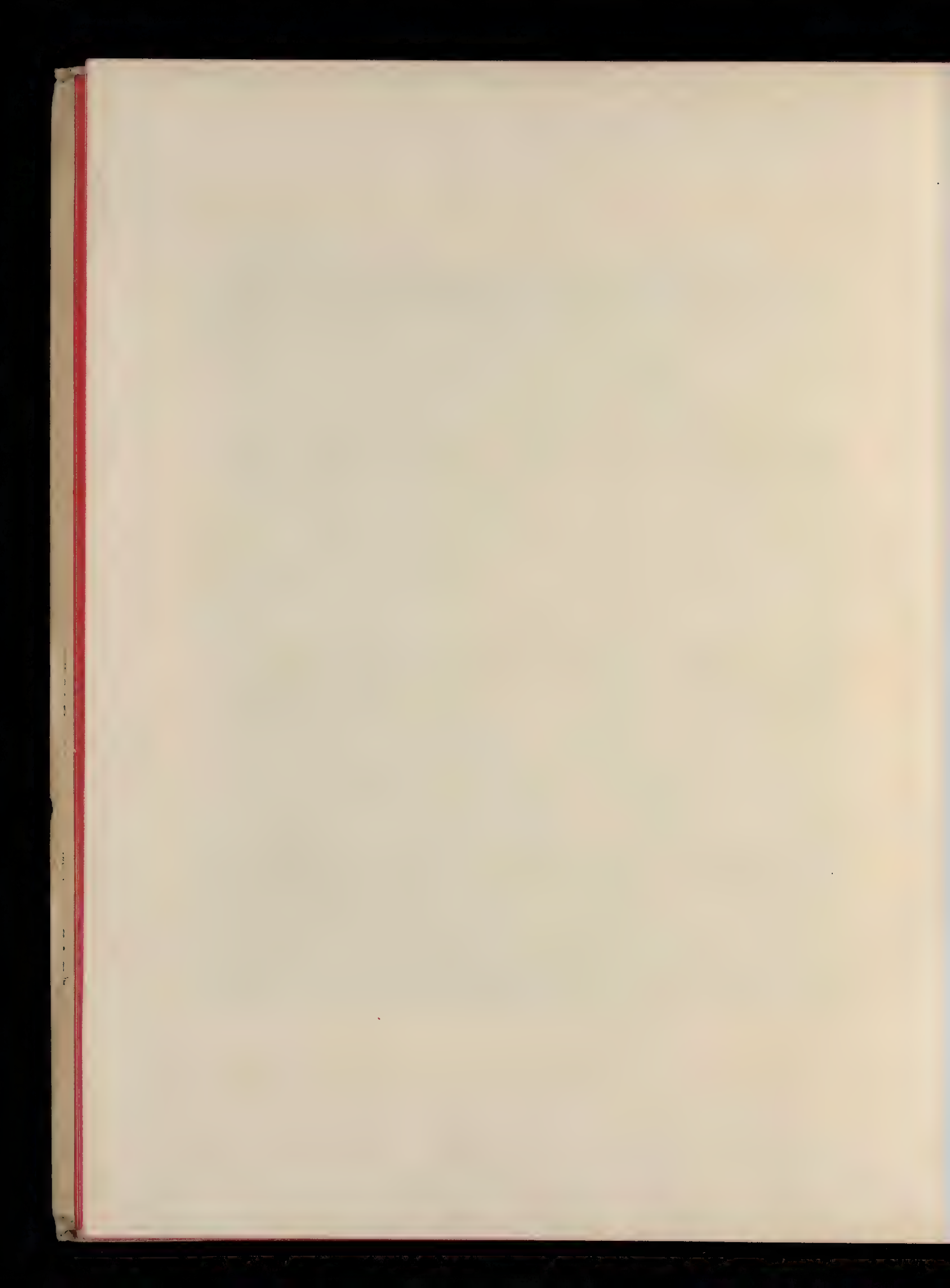
[1] Briefwechsel mit seinen Freunden, S. 87.







ANTONIE ADAMBERGER



Bild« (2. April 1808) errang eine Anerkennung, die weder die läppiſche Idee noch die harten Verſe verdienten.

Die dringendſte Forderung, die man an das neue Regime ſtellte, war die Gewinnung der deutſchen Claſſiker für die Hofbühne. Schon Collins Vorſchlag hatte die Anſtellung eines Literaten gefordert, deſſen Aufgabe es beſonders wäre, »Goethes und Schillers Meiſterwerke, wenigſtens zum Theile, mit der geringſten Entſtellung der Bühne einzuverleiben, damit ſo von der Wiener Bühne ein ewiger Vorwurf abgelehnt werde«. Und in demſelben Sinne äuſsert ſich Schreyvogel.

»Kein Volk kann eine gute Schaubühne haben, bei der die gröſsten Meiſterwerke verbannt ſind.« Er weiſt darauf hin, wie ſelten »Emilia Galotti« gegeben werde, »Fiesco«, »Iphigenie«, »Jungfrau von Orléans« ſeien verſchwunden. »Indeſſen war die Aufnahme der beiden letzteren Meiſterwerke keineswegs ſo kalt, daſs es gerechtfertigt werden könnte, ſie nach einigen Vorſtellungen bei Seite gelegt zu haben.« Jede andere groſse Bühne baut ihr tragiſches Repertoire auf Leſſing, Goethe, Schiller, Shakeſpeare auf.« Eine ſolche Grundlage von claſſiſchen Stücken iſt durchaus nothwendig, um ein Repertoire überhaupt zu bilden. Wo dieſe Baſis fehlt, kann auch das beſſere Neuere keinen Beſtand haben, und alle Bemühungen und Erfolge im Einzelnen müſſen ſpurlos vorübergehen.«

Die Direction hat es an Bemühungen, die Claſſiker dem Burgtheater zu erobern, nicht fehlen laſſen. Schon für die Eröffnungsvorſtellung faſste Sonnleithner die »Maria Stuart« ins Auge. Noch 1807 muſs Hartl der Frau Schröck-Fleck auf die Einſendung der von ihr gewünſchten Gaſtſpielrollen erwidern, daſs »Braut von Meſſina«, »Don Carlos«, »Wallenſtein« und »Maria Stuart« hier nicht gegeben werden können. Fürſt Eſterházy übermittelt 1808 dem Präſidenten der Polizei-Hofſtelle, Freiherrn von Summerau, den Text von »Kabale und Liebe« mit den begleitenden Worten:

»Dieſes Stück iſt in früheren Zeiten ſehr oft auf dem Hoftheater gegeben worden, die derben, rauhen Stellen, welche ſich Schiller in ſeinem ſpäteren Leben ſelbſt nicht mehr erlaubt haben würde, ſind, darf ich ſagen, ebenſo ſehr aus Rückſicht auf den Dichter ſelbſt, als auf den Ton der Sittlichkeit überhaupt weggelaſſen worden. Das beigehende Original wird Eure Excellenz überzeugen, mit welcher Behutſamkeit der Theaterſecretär Sonnleithner ſich hiebei benommen hat. Ich bin ſehr erfreut, daſs Eure Excellenz ſelbſt ſich die Mühe nehmen wollen, es durchzuleſen. Ich darf hoffen, daſs Sie mich, ſobald es Ihre vielen Geſchäfte erlauben, in den Stand ſetzen werden, dem Publicum mit der Wiederaufführung dieſes Stückes einen angenehmen Dienſt zu leiſten, dem guten Publicum, das die Direction ſo oft mit einem leeren Gaukelſpiel abfertigen muſs, weil der guten Stücke ſo wenige geſchrieben werden, daſs ich mich wirklich oft in einer peinlichen Verlegenheit befinde.«

Schon zum Gaſtſpiele Haydes hatte man den »Clavigo« wieder aufgenommen (24. Juni 1807), ohne freilich in der Perſon Zieglers einen entſprechenden Darſteller der Hauptrolle zu beſitzen. Am 30. Juli 1807 folgte der »Fiesco«. Der hauptſächlichſte Eingriff iſt die vollſtändige Beſeitigung Berthas, von der nur geſprochen wird, ebenſo bleibt das Geſpräch von Burgognino und Verrina weg. Der Text iſt ſehr gekürzt, viele ſtarke Ausdrücke getilgt oder ſehr abgeſchwächt.[1] Die Aufführung genügte nur wenig: Koch war kein Verrina, Rooſe kein Mohr, nur Lange wirkte noch als echter tragiſcher Held, dem man gerade da, wie Schreyvogel richtig ſagt, nicht ſeinen Geburtsſchein vorhalten darf, während der »Freymüthige« bezweifelt, daſs er jemals ein Lavagna geweſen. Aber ſonſt ſind es durchwegs jene, in bürgerlichen Rollen vortrefflichen Künſtler des Burgtheaters, welche die Verlegenheit an Plätze ſtellt, die ſie nicht zu halten fähig erſcheinen. So war der Erfolg beim Publicum kein ſo durchgreifender,[2] als



Scenenbild aus F. W. Zieglers „Machtſpruch".

[1] Statt »Buhlerin« wird »Coquette« geſagt, Fiesco darf nicht wünſchen, »am Buſen eines ſchmachtenden Weibes«, ſondern nur »bei einem ſchmachtenden Weibe« zu ruhen. Fiesco ſpricht ſtatt von ſeinem »Ehebett« von ſeiner »Ehe«. Die Ausdrücke »Tyrann« und »Tyrannei« fallen durchwegs. Der Satz Verrinas: »Haben Sie Luſt, junger Menſch, Ihr Herz in eine Pfütze zu werfen?« iſt jammervoll verwandelt in: »Sie iſt Ihrer nicht werth.«

[2] 1807 wurde das Stück fünfmal, 1808 ſechsmal gegeben, 1809 gar nicht. Der »Eipeldauer« 1807, Nr. 10, behandelte es etwas ironiſch, mit ſeinen, »in eine völlige Nebelkappen eingehüllten Gedanken, die unter Hunderten nicht einer verſtanden hat; die haben aber gerade am beſten gefallen«. Er meint von den Imperiali-Scenen: »So lang die Welt ſteht, hat noch keine Prinzeſſin auf einem fremden Zimmer gegen eine anſehnliche Gräfin ſo eine Sprach'

man erwartet hatte; und der Theaterleitung erwuchſen aus der Willkür einiger Schauſpieler Unannehmlichkeiten bei der Cenſur, welche dieſe ihre bewieſene »Liberalität« bereuen ließ.[1]

Das Jahr 1808 brachte drei Novitäten, die den Namen Schillers trugen: Am 13. Februar erſchien der »Macbeth« in ſeiner Bearbeitung, am 23. Juli »Kabale und Liebe«, am 17. December die »Phädra«. Die gröſste Errungenſchaft war »Kabale und Liebe«.

Welche Geſtalt muſste das Stück annehmen, um im Hoftheater Einlaſs zu finden! Der Präſident wird zum Vicedom, Ferdinand iſt als ſein »Neffe« bezeichnet, der Hofmarſchall zum Oberhofgarderobemeister degradirt. Das veranlaſste eine Reihe von oft citirten Änderungen des Wortlautes, welche thatſächlich, wie Laube ſagte, an die Parodie heranreichten. Die Weglaſſung der Scene zwiſchen Lady Milford und dem Kammerdiener und der Rückkehr Millers im letzten Acte nach dem Tode der Liebenden findet den Beifall der »Annalen« ebenſo wie die Milderung vieler gemeiner Ausdrücke. Schreyvogel ſähe lieber die »reiferen Producte Schillers« hoftheaterfähig gemacht als die Jugendarbeiten, noch dazu in ſo verſtümmelter Geſtalt. »Das gilt von »Fiesco«, wie von »Kabale und Liebe«. Die Unwahrſcheinlichkeiten des Werkes ſind in der Bearbeitung ſehr vermehrt worden. Indem man aus Ferdinands Vater ſeinen Oheim machte, hat man dem Trauerſpiel gleichſam alle Nerven abgeſchnitten.« Noch lächerlicher wirkt der Oberhofgarderobemeiſter. »Wenn bösartige Könige, wie im Hamlet, auf unſerem Theater erſcheinen dürfen, warum ſollte man nicht glauben, daſs in irgend einem Winkel von Deutſchland es einmal einen Hofmarſchall gab, der ein Geck war.« Der Altmeiſter des bürgerlichen Schauſpiels, Koch, feiert einen Triumph als Miller, Ochſenheimers mimiſche Leiſtung als Wurm imponirt ebenfalls ſehr. Das Liebespaar, Herr und Frau Koberwein, genügte. Was die Frau anbelangt, meint das »Sonntagsblatt« recht zweideutig, »ſoll ſie nach dem Urtheile der Kenner mehr als irgend eine unſerer Schauſpielerinnen im Stande ſein, die Liebe in ihrer Darſtellung glaublich zu machen.« Eine Neigung zur Übertreibung wird faſt einhellig beobachtet: beſonders ſtark in der Milford der Frau Vohs, im Vicedom Zieglers, dem Kalb Krügers fehlte die Vornehmheit.

Viel umſtrittener in Bezug auf ſeinen literariſchen Werth war der »Macbeth«. Shakeſpeare wird als Schoſskind der Romantik betrachtet und deshalb ſcharf befehdet. Natürlich nicht von einem echten Kunſtrichter wie Schreyvogel, der dieſer Vorſtellung eine Reihe von Ausführungen widmet. Seine Verehrung für das Werk erregt den fürchterlichſten Ingrimm des alten Ayrenhoff, der dieſe »Pöbelfarce«, bei der vernünftige Leute »ſpien«, in Bauſch und Bogen verdammt.[2]

Man hatte die Schiller'ſche Bearbeitung wohl zu Grunde gelegt, jedoch ſie wurde, wie Seckendorff ſagt, »noch einmal bearbeitet«. Die Cenſur ſtrich die Anrufung der Lady an die Mordgeiſter, ſie zu entweiben, und Macbeths ganze Rede: »Warum konnt' ich nicht Amen ſagen?« Die Schauſpieler wieder lieſsen andere Stellen aus eigener Willkür weg, ſo daſs die Scene Malcolm-Macduff ganz entſtellt wurde. Die Hexenſcenen wurden im Wortlaute verändert, ſehr zum Wohlgefallen der »Theater-Zeitung«, welche von den Ausdrücken des Schiller'ſchen Textes eine »widrig lächerliche« Wirkung erwartet hätte. Die Ausſtattung war dürftig, die Hexen waren »drei junge Mädchen, in Regentücher gehüllt«, die Glocke, die der Lady das Zeichen gibt, »klang wie eine Kinderklapper«, die Gefechte gingen »ſo ſchlecht wie gewöhnlich«. Langes Macbeth war voll Feuer, nicht frei von Übertreibungen. Frau Rooſe trat mit der Lady wieder einen groſsen Schritt vorwärts in ihrer tragiſchen Entwicklung, etwas weich und rührend blieb die Geſtalt naturgemäſs in ihren Händen Sonſt, mit Ausnahme Koch-Macduff's, genügt die Darſtellung ſelbſt der »Theater-Zeitung« nicht, und der »Prometheus« zieht einen Vergleich zwiſchen Wien und Weimar zu Gunſten der letzteren Bühne. Vor ſolchen Kraftgeſtalten »beſteht die charakterloſe flache Manier der Darſtellung nicht, welche man in unſeren modernen dialogiſirten Spruch- und Redeübungen für das Höchste der Schauſpielkunſt geben möchte«. Gegen dieſe Überſchätzung des Weimarer Stils tritt das »Sonntagsblatt« wie immer energiſch in die Schranken. Es rühmt die Darſtellung als »ſo gut als möglich«, nur den Hexen hätte man »etwas weniger Feyerlichkeit wünſchen mögen und der chormäſsige Refrain — eine miſsverstandene Verbeſſerung Schillers — that keine gute Wirkung«. Ein ſolches Wohlwollen war entſchieden förderlicher als nörgelnde Vergleichungen. Wie ſehr das Publicum dem Werke gewonnen wurde, beweiſen die elf Aufführungen deſſelben Jahres.[3] »Weil der Macbeth nichts Inländiſches, ſondern eine engliſche Ware iſt und weil der Shakeſpeare gar ſo viel Anhänger in Wien hat und weil in dem Stück Hexen, Feuerwerk und Geiſter vorkommen, ſo iſts Theater geſteckt voll«, ſagt der »Eipeldauer«.

Der abnehmende Lange, die aufſteigende Rooſe — das ſind die Stützen des tragiſchen Repertoires. Die letztere nöthigte ſchon ihre immer frauenhaftere Erſcheinung in ein neues Fach überzugehen. Die »Octavia« Kotzebues wird zur genialen Schöpfung, vor der Schreyvogel in hellſte Verzückung geräth.

»Ich habe die »Octavia« des Kotzebue oder vielmehr der Madame Rooſe zweimal geſehen. Wenn ich ſie noch einmal ſehen ſollte, ſo müſste es nur der Rooſe wegen ſeyn. Die »Octavia« iſt kein Stück, nicht einmal ein Charakter; ſie iſt eine Rolle, mehr das Werk der Schauſpielerin als des Dichters. Durch vortreffliche Stücke wird man ein Schauſpieler, in mittelmäſsigen kann man zeigen, wie ſehr man es ſchon iſt. Die Leſſing, Engel, Goethe ſind keine Schriftſteller für unſere groſsen Acteurs und Actricen; Schröder, Iffland, Kotzebue, Babo ſind es ungleich mehr. Ich nenne einige ſehr ſchlechte Stücke,

---

g'führt.« Der Mohr iſt der »Hauptſpaſsmacher in dem Trauerſpiel«; nur merkwürdig, wie friſch er von der Tortur kommt. »Deswegen iſt aber auch der ganze Fiesco ein Schenieſtuck, und da därf ſich der Herr Vetter nicht wundern, daſs s' ſo raſend g'falln hat und unſere Aktör ſeit langer Zeit nicht aus allen Kräften ſo maſterlich z'ſammgſpielt hab'n«.

[1] Die Correſpondenz mit der Polizei-Hofſtelle, wegen einiger durch Rooſe und Ziegler geſprochener Stellen, die geſtrichen waren, theilt Friedrich Schütz »Wiener Theater-Eindrücke«, S. 29 ff. mit.

[2] »Schreiben an Herrn Thomas Weſt«, in »Werke«, herausgegeben von Retzer 5, S. 231 ff.

[3] Über die erſte Vorſtellung, die als Regiebenefice ſtattfand, ſagt Roſenbaum: »Das Gedränge war außerordentlich, dauerte bis $^1/_2$11. Manche Scene langweilte. Die Hexenſcenen überraſchten, der vierte Act imponirte ſehr, die letzte Scene des Lange erſchütterte mich, er übertraf ſich ſelbſt. Glänzender ſah ich ihn nie.«

die durch Schauſpieler Glück gemacht haben, z. B. die »Seltſame Audienz«[1] oder das neue ländliche Gemälde von Holbein[2]. Haben Sie Mme. Rooſe in dieſem kleinen Stücke geſehen — welch eine Schauſpielerin! Wer, der ſie in der Rolle oder als Margarethe in den Hageſtolzen ſah, ſollte glauben, daſs ſie ein Fach haben könnte, in dem ſie noch bewundernswürdiger iſt? — Johanna, Ophelia, Nina![3] Jede dieſer Rollen wäre hinlänglich, den Ruhm einer Actrice zu gründen! Und Octavia! Wie kann man es wagen, der Mme. Rooſe die Octavia nachzuſpielen?«

Um ihretwillen holt man die »Merope« aus langer Ruhe hervor. Freudig begrüſst ein Geſpräch zweier Kunſtfreunde im »Sonntagsblatt« die Erneuerung derartiger guter älterer Stücke als beſtes Mittel, den Geſchmack der Menge vom Abenteuerlichen zu entwöhnen, und mit voller Sicherheit wird das Ziel des Burgtheaters, eine Weltbühne zu ſein, hingeſtellt.

Der eine Unterredner macht den nationalen Charakter geltend, der ſtärkere und wärmere Eindrücke verlange als der franzöſiſche; der andere unterbricht ihn. »Als ob unſere Nation einen Charakter hätte! Ein Publicum, dem Alles gefällt, dem man bald die Franzoſen, bald die Engländer, bald die Griechen, bald die Spanier und vielleicht bald die Hindus und Chineſen als die höchſten Muſter vorſtellt, das in ſeinen eigenen Schriftſtellern nur die Wiederholung dieſer Muſter ſieht und ſucht — dies Publicum, dächte ich, hätte alle Urſache, von Zeit zu Zeit auf die Meiſterwerke einer Nation zurückzukommen, die unter allen neueren Völkern den beſtändigſten Geſchmack gehabt hat. Man gebe uns den Shakeſpeare, wenn man will, den Calderon, Gozzi, wenn man kann: aber man laſſe uns den Voltaire und Racine nicht entbehren. Ich möchte die paar Scenen der Phädra lieber geſchrieben haben, als manches ganze Trauerſpiel von Schiller.«

In den groſsen, leidenſchaftlichen Momenten der Rolle übertrifft die Rooſe alle Erwartungen; die ruhigeren Stellen erregen durch etwas Manier und Gezwungenheit Bedenken. Aber über Alles ſiegt ihre echte Natur: »Man kann ſchwerlich mehr Seele auf dem Theater haben«, ſagt Schreyvogel. So fordert er denn die »Phädra« von ihr und kann auch ſeinen Leſern Hoffnung auf die Darſtellung dieſes Werkes machen. »Für ſie kann nur Schiller ſchreiben, über alle anderen Dichter ragt ſie hinaus,« hatte ein anderer Kritiker verkündet. Die »Phädra« kam — aber Frau Rooſe war nicht mehr! Lange ſchon während ihrer Schwangerſchaft kränkelnd, wurde ſie von einem todten Kinde entbunden, dem ſie wenige Wochen ſpäter (am 24. October 1808) in die Grube folgte, kaum 31 Jahre alt. »Die Natur hat ſelbſt mit rauher Hand ein Werk zerſtört, wie unter Tauſenden ihr kaum eines gelang,« klagt Schreyvogel. Die allgemeine Trauer gab ſich bei ihrem impoſanten Leichenbegängniſſe kund.[4]



Freiherr von Steigenteſch.

So ging denn die »Phädra« ohne die für ſie prädeſtinirte Darſtellerin in Scene. Man hatte dieſes Stück als Todtenfeier Schillers zum Beſten ſeiner Hinterbliebenen, durch Iffland angeregt,[5] gewählt offenbar, weil kein anderes ſeiner unaufgeführten Dramen frei zu bekommen war. Dem Charakter des Abends trägt ein ſceniſcher Epilog von Benzel-Sternau, durch Collin überarbeitet, Rechnung, in dem eine Reihe von Geſtalten aus ſeinen Werken zum erſtenmale dem Publicum wenigſtens Bruchſtücke von Schöpfungen des Dichters vorführte, die es ſonſt nicht zu ſehen bekam. Laſſen wir einen unbefangenen Augenzeugen, den öfter genannten Perth berichten.

»Um 3 Uhr begab ich mich zum Theater, wo ſich ſchon eine ganze Menge Menſchen befand, die mit Sehnſucht auf die Eröffnung wartete. Um 4 Uhr wurde geöffnet, das Eindringen in ſelbes war entſetzlich, das Geſchrey der Beſchädigten erbärmlich. Um ½6 Uhr war das Theater ſchon ſo gefüllt, daſs Niemand mehr hineingelaſſen wurde. Endlich begann das Trauerſpiel, ganz in jenem kunſtvollen Dialoge, der nur einem Schiller eigen war,

[1] Luſtſpiel von Lippert, ſeit 1800 auf dem Repertoire.
[2] »Der Vorſatz«, 18. Juli 1801 zum erſten Male.
[3] »Nina« oder »Wahnwitz aus Liebe«, nur auf dem Theater an der Wien gegeben, wo die Rooſe auch Holbeins »Idas und Marpiſſa«, das Melodram »Salomons Urtheil« u. a. ſpielte.
[4] Wie Roſenbaum mit Hilfe einiger Freunde die Leiche ausgrub und den Kopf ſich aneignete, habe ich in der Wiener-Zeitung 1901, Nr. 212 dargeſtellt. Eine Reihe von Elegien bringt der Hoftheater-Almanach 1809, einen ausführlichen Nekrolog von Collin der Jahrgang 1811.
[5] S. Schmidt, a. a. O. S. 197.

es wurde prächtig, ja unübertrefflich gegeben, zwei Perſonen ausgenommen. Was ließs Herr Lange als Theſeus zu wünſchen übrig, der Schauſpieler, der längſt durch das einſtimmige Urtheil Deutſchlands einer der vortrefflichſten iſt und der nie mehr erſetzt werden wird. Die Phädra ſpielte die verdienſtvolle Weiſsenthurn, es iſt eine Rolle, die unſere verblichene Mme. Rooſe würde meiſterhaft gegeben haben, allein kein Wunſch weckt die einmal von hier Abgeſchiedene. Mme. Weiſsenthurn ließs nichts zu wünſchen übrig. Könnte man ihre Lebenstage um 15 bis 18 Jahre verjüngen, dann — ſo muſs man ihr vortreffliches Spiel leider nur mit Täuſchung bewundern. Den Hippolyt gab Herr Korn, er wird täglich beliebter, und einſt noch ein vortrefflicher — doch nein, er iſt ſchon ein vortrefflicher Schauſpieler. Auch unſere liebe Mlle. Adamberger declamirte ihre Aricia mit Wärme und Gefühl. Was ſoll ich von Herrn Brockmann als Theramen ſagen? Brockmann iſt einzig in Hinſicht auf Declamation, unvergeſslich wird mir die ſchauerlich ſchöne Scene ſeyn, wo er dem Theſeus den ſchrecklichen Tod des Hippolyt erzählt. Man hörte nur Schluchzen, ein neben mir ſtehender Herr ſagte: So vermag nur ein Brockmann zu declamiren. Mlle. Hartmann ſpielte die Oenone ſehr mittelmäſsig, ein frohes Ah! ertönte vom Munde der Zuſeher, als man die Nachricht brachte, Oenone habe ſich ins Meer geſtürzt. Mlle. Rivolla und Goldmann gaben ihre unbedeutenden Rollen ebenſo unbedeutend. Nun begann eine prächtige Symphonie von Herrn Kapellmeiſter Umlauf, der Vorhang rauſchte auf, ein ſchönes Wolkentheater zeigte ſich den Blicken der Zuſeher, zu beyden Seiten Opferſtöcke, an denen zwey Prieſter in altgriechiſchem Coſtüm ſtanden (Herr Brockmann und Herr Koch). Es erſchien die Schauſpielkunſt (Mme. Renner), die Poeſie (Mlle. Lefèvre) und die Muſik (Mme. Korn). Mit tiefführender Stimme ſprach Mme. Renner, jede erhob ihre Kunſt. Endlich theilten ſich die Wolken, man erblickte die elyſäiſchen Felder, der Genius (Herr Korn) näherte ſich den Künſten, es begann ein Geſpräch (alles in Reimen, geiſtreich componirt), jede der Künſte verlieh ihm ihre Kraft, er begann zu winken: da erſchien Karl Moor in den elyſäiſchen Feldern, ganz ſo gekleidet, wie man ihn als Räuberhauptmann im Theater an der Wien ſieht, ſpricht einen Monolog und entfernt ſich wieder; worauf nach jeder Erſcheinung der Genius unter Begleitung der Muſik einige paſſende Verſe ſagt. Schön gab Herr Koberwein den Ferdinand aus Kabale und Liebe und wer je den Wallenſtein im Kupfer und nun Herrn Ochſenheimer hervortreten ſah, der wird keinen Augenblick zweifeln, es ſey Wallenſtein. Von Herrn Lange als Macbeth und Herrn Rooſe als Wilhelm Tell ſchweige ich. Über dieſe zwei vortrefflichen Schauſpieler hat ſchon längſt Deutſchlands ſtrengſte Kritik entſchieden. Als Wilhelm Tell verſchwand (das letzte vollendete Stück von Schiller), rief der Genius auch den Demetrius vor (ein Stück, das Schiller zu bearbeiten begann, woran ihn aber der Tod hinderte); ſo erſchien die Zeit (Herr Krüger) und ſagte: »Es iſt vorbey, jedes Ding hat ſeinen beſtimmten Lauf, er hat vollendet.« »Wie«, rief der Genius, »jetzt ſchon — in den ſchönſten Jahren ſeiner männlichen Kraft« etc. etc. Die Zeit und der Genius betraten endlich die Wolken, das ganze Theater erhob ſich, alle Wolken entſchwanden den Blicken des forſchenden Zuſehers und ein prächtiger Tempel ſtellte ſich unſeren Blicken dar, in der Mitte eine Büſte, auf der das Bruſtbild Schillers ruhte, rings umgaben ihn ſeine ſämmtlichen Schauſpiele, die ihn mit Guirlanden zierten. Die beyden Prieſter nahmen ihre Kränze vom Haupte und krönten das ſeinige. Ein Monolog, vorgetragen von Brockmann, ſchloſs dieſes feyerliche Spiel. Eine lange, ſtille Pauſe herrſchte im ganzen Schauſpielhauſe, endlich verließs die groſse Anzahl der Zuhörer mit einem heiligen Schauer feyerlich und ſtill das Haus. So einen Genuſs werde ich ſo bald nicht wieder haben, es war ein Genuſs, der mir im Schauſpielhauſe noch nie zu Theil ward und vielleicht nie mehr zu Theil werden wird.«

Viel kritiſcher ſteht natürlich die zünftige Berichterſtattung der Vorſtellung gegenüber, das Schablonenmäſsige des Feſtſpiels empfand man damals nicht ſo ſehr, wie heutzutage. Die Weiſsenthurn ſcheint den »Annalen« nur dann zu genügen, »wenn Phädra ohne Pathos ſich in Winſeln und Weinen auflöſen muſs«. »Die Darſtellung«, ſchlieſst dasſelbe Referat, »war im Ganzen wirklich ſehr mittelmäſsig und der Tod unſerer unvergeſslichen Rooſe wurde tief empfunden.«[1] So wird auch von Roſenbaum, wie vom »Eipeldauer«[2] von einem Miſserfolge des Dramas geſprochen, während das Feſtſpiel viele Anerkennung einheimſte. Die erſte Vorſtellung, der bis 1810 nur ſechs weitere folgten, hatte jedenfalls ihren Zweck erfüllt: an 7000 Gulden konnten den Erben Schillers zugeführt werden.

Aber nicht nur die Claſſiker waren durch den Tod der Rooſe brachgelegt worden, auch die heimiſchen Dichter hatten ihre Muſe verloren. Der junge Grillparzer ruft ſchmerzbewegt aus: »Madame Rooſe iſt todt und mit ihr meine ſchönſten Hoffnungen!« Und auch der Stolz Öſterreichs, Heinrich von Collin, ſtand ſchmerzbewegt an dem Sarge und klagte um die Künſtlerin, welche ſo vielen ſeiner Werke ihre groſse Seele geliehen.

Die »Bianca della Porta« war ganz auf ihre Individualität berechnet geweſen. Der Stoff, Biancas Treue für den todten Gatten im Widerſtande gegen die Nachſtellungen des Tyrannen Ezelino, iſt unendlich einfach und wird auch in des Dichters breiter Ausführung wenig belebt. Bei ſchöner lyriſcher Stimmung tritt ſein alter Fehler deutlich hervor: die Unfähigkeit, individuelle Charaktere zu zeichnen. Alle Geſtalten ſeines Stückes ſind, wie er ſelbſt zugeſteht, auf den einen Ton »Heroismus«, geſtimmt, ſie ſind Rhetoren, vor Allem Bianca ſelbſt, die das Lob, das ihr Enk groſsmüthig ſpendet, nicht verdient. Ebenſowenig iſt der Kraftmenſch Ezelino lebendig geworden, wenn auch deutlich erkennbare Züge Napoleons dem mittelalterlichen Tyrannen aufgeprägt werden Der Enthuſiasmus, mit dem das Publicum dem Stücke bei

[1] Vgl. auch Reichard: Vertraute Briefe etc., S. 241, Morgenblatt 1809, Nr. 4, Freymüthige 1809, Nr. 9.

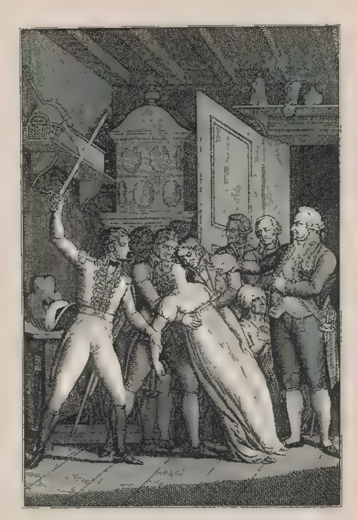
[2] Jahrg. 1809, Nr. 2: »Obwohl das Stück von dem berühmten Raſin (!) iſt, den die Franzoſen noch jetz nit genug bewundern können, ſo hats doch bey den Zuſchauern (von engliſchem Guſto) kein groſsn Applauſi gſunden . . . Weil wir von den Theaterſtucken des verſtorbenen Poeten ſo wenig auf unſeren Theatern gſehn haben, ſo habens uns in den klein Melodram, wie in einer Zauberlatern aus ein jeden Stuck von ihm ein kleins Trümmerl vorgſpielt«.

ſeiner erſten Aufführung entgegen kam, hält nicht einmal bei der zweiten mehr Stich, trotz der vollendeten Darſtellung durch Lange, Brockmann und die Rooſe, trotz einer zumeiſt pietätvollen, ja oft ſogar begeiſterten Kritik.[1] Doch brachte man das Werk 1807 dreimal, 1810 verſuchte man es wieder mit der Adamberger, nach zwei Vorſtellungen verſchwand es.

Sehr raſch folgte der »Mäon«, der erſte Theil einer geplanten Trilogie. Der Dichter hatte das Werk für Korn, deſſen aufſteigende Entwicklung ihn mit Bewunderung erfüllte, beſtimmt. Nach einem dramatiſchen erſten Acte löſt ſich die confuſe und unwahrſcheinliche Handlung in Dialoge zwiſchen Zenobia und Mäon auf, eine »Redeübung«, wie ein Kritiker ſagt, ſteht an Stelle eines Dramas. So hatte die erſte Vorſtellung (December 1807) einen ſchlecht verdeckten Miſserfolg, zu dem auch Korn, der noch nicht Credit genug für eine tragende heroiſche Rolle hatte, beigetragen zu haben ſcheint.[2] Hatte Schreyvogel, der ſchon ſcharfe Angriffe gegen den Äſthetiker Collin gerichtet hatte, bei der »Bianca« ihm noch das fragwürdige Lob ertheilt, ſeine Stücke »würden immer noch eine Zierde einer Bühne ſeyn, auf der keine gröſseren Dichter erſcheinen als Iffland und Kotzebue«, ſo heiſst der Mäon »gemein und unſittlich«, der Held ſterbe »ohne Zweck und Nutzen an Schillers Definition vom Trauerſpiele«. Tief verletzt zieht ſich Collin, nachdem dieſes Werk bis zum Schluſſe des Jahres 1808 nur viermal in Scene gegangen war, von der Bühne zurück. Jene öſterreichiſche »Tragik der Unkraft«, unter der Grillparzers Schaffen noch zu leiden hatte, wird in dieſen letzten Werken immer ſtärker und vereitelt jeden groſsen Conflict. Er iſt für die junge Generation abgethan, in einem ſatiriſchen Briefe läſst Grillparzer Heinrich Collin ſeinen Bruder Matthäus mahnen:

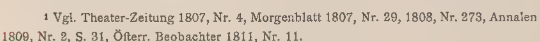
»In deinen Tragödien ſei ſo wenig Handlung als möglich! . . . Die Worte ſind es, die ein äſthetiſches Werk vorzüglich machen. Ich habe mit heldenmüthiger Entſagung bei Production meiner Bianca die eine Hälfte der Zuſeher weggehen und die andere gähnen oder wohl gar ſchlafen geſehen, habe meines Coriolans kraftvolle Sprüche von leeren Wänden zurückhallen und wohl gar das Publicum die ſinnſchweren Wörter der helleniſchen und trojaniſchen Heroengeſtalten in Polüxena mit ſchallendem Gelächter begleiten gehört.«[3]

Aber doch — welch ein Unterſchied iſt noch immer zwiſchen dem ernſten, vornehmen Dichter des Regulus und dem intriguanten Reclamehelden Friedrich Treitſchke, dem es als Secretär des Operntheaters ein Leichtes war, ſein dramatiſches Gedicht »Fernando und Maria« ans Burgtheater zu bringen. All das Lob, das die auswärtigen Blätter, deren Correſpondenz zum Theil — Treitſchke ſelbſt beſorgte, dieſer ſprachlich und geiſtig gleich nichtswürdigen Verballhornung des Romeo und Julia-Motivs ſpenden, kann weder die vernichtenden Kritiken Schreyvogels, der »Annalen« und der diesmal ehrlichen »Theater-Zeitung« übertönen, noch auch die Thatſache widerlegen, daſs bei der Première (11. Juni 1808) lebhaft geziſcht wurde und die dritte und vorletzte Vorſtellung ſich vor leerem Hauſe abſpielte.[4]



Scenenbild aus Schillers „Kabale und Liebe“.

Waren die Erfolge der meiſten Novitäten alſo ſehr zweifelhaft geweſen, ſo ſtand es um die älteren claſſiſchen Stücke noch viel ſchlimmer. Durch die ganze Zeit der Cavaliersdirection ziehen ſich die Klagen, wie verwahrloſt die Vorſtellungen derartiger Werke ſind. Beſonders Schreyvogel wird nicht müde, darauf hinzuweiſen, wie elend z. B. die »Minna von Barnhelm«, die



[1] Vgl. Theater-Zeitung 1807, Nr. 4, Morgenblatt 1807, Nr. 29, 1808, Nr. 273, Annalen 1809, Nr. 2, S. 31, Öſterr. Beobachter 1811, Nr. 11.

[2] Vergl. Theater-Zeitung 1808, Nr. 15—18; Freymüthige, Nr. 55—57 u. a.

[3] S. Werke 5. Aufl. 13, 143 ff.; vergl. Jahrbuch der Grillparzer-Geſellſchaft 3, S. 131.

[4] Die »Zeitung für elegante Welt« erzählt, daſs »bei der zweiten Vorſtellung die Schauſpieler ſelbſt die Indignation des Publicums über ein ſo plattes Product zu theilen ſchienen.«

er, ohne hineinzugehen, nur nach dem Theaterzettel verurtheilt, besetzt sei, und dass man sich vor Gästen wie Iffland und Ochsenheimer geradezu schämen müsse.[1] Er ruft aus:

»Ehe man das Publicum gewöhnt, solche Stücke gern und oft zu sehen, müssen die Schauspieler lernen, sie gern und mit Fleiss zu spielen. Die Direction wenigstens muss nicht dulden, dass man das Werk eines grossen Meisters durch eine elende Aufführung unter das Mittelmässige herabwürdigt.« Er erwähnt die letzte Vorstellung der Emilia Galotti: »Glauben Sie nicht, dass Lessing sein Trauerspiel lieber verbrannt als zugegeben hätte, es von einer solchen Emilia, einem solchen Marinelli, einer solchen Claudia bis zum Ekelhaften verunstalten zu lassen? Das sind Greuel, mein Herr! Und wir reden von einem Theater, wir schmeicheln uns mit der Verbesserung desselben.« So begrüsst er die Wiederaufführung der Merope mit Freuden. »Geben Sie diesem Geschmacke einige Nahrung, und er wird bald der herrschende seyn. Wie oft sieht man bey uns ein gutes älteres Stück . . . und wenn man eines sieht, wie wird es gewöhnlich vorgestellt!«

Ihm secundirt die »Theater-Zeitung«, die bei der Emilia Galotti ausruft: »Wir haben keine Mutter, keine Emilia, keine Orsina!« Und sehr bald gehen auch die neustudirten Dramen denselben Weg: von Wiederholung zu Wiederholung verschlechtert sich die Darstellung. So gelingt es auch nur sehr selten, ältere einst beliebte Schau- und Lustspiele zu neuem Leben zu erwecken. Die Schauspieler finden es nicht der Mühe werth, ihre Rollen zu lernen, die Besetzung ist dem Zufalle oder der Protection überlassen. So gerathen selbst Lieblingsstücke, wie der »Bruderzwist«, in Misscredit. »Es ist wohl kein Zweifel«, betheuert der »Sammler« 1809, »dass viele der älteren Schauspiele nicht aus dem Grunde, weil sie alt sind, sondern weil sie nach und nach unvortheilhaft besetzt wurden, dem Publicum keinen Geschmack mehr abgewinnen können.« »Seitdem fast alle unsere Schauspieler und Schauspielerinnen Dichter geworden sind, finden sie selten Zeit, eine Rolle in einem guten alten Stück wieder einzustudiren«, versichert das »Sonntagsblatt«. Ein Stück wie »Der unterbrochene Schwätzer« von Contessa (19. März 1808), bei dem der ganze Witz im Tempo der Rede liegt, muss missfallen, wenn es minutenlange dauert, bis die Personen auf der Scene dem Vielredner ins Wort fallen. Der Souffleur ist der »hörbare Schutzgeist« des Theaters, und resignirt sagt ein Kritiker 1812: »Dass bey ersten Vorstellungen die Rollen nicht vollkommen einstudirt sind, daran sind wir ja gewöhnt.«

So ist die Direction ausser Stande, selbst das, was sie besitzt, zu verwalten. Schon 1807 liefert Pückler-Muskau die folgende Charakteristik des Burgtheaters:[2]

»Es ist sehr zu bedauern, dass die besseren Schauspieler anstatt den Geschmack des Publicums zu sich zu erheben, immer mehr und mehr zu ihm herabsteigen. So ist Brockmann z. B. ein ganz anderer in seinen alten Rollen, als in seinen neuen und oft lässt sich bei Koch die nämliche Bemerkung machen. Hier liegt der Hauptfehler des Wiener Theaters, der in dem Mangel eines unterrichteten, in Ansehen stehenden Regisseurs besteht.«

Eine künstlerische Disciplinlosigkeit war grossgezogen worden, welche an die Zeiten Brauns mit Sehnsucht zurückdenken lässt. Über den Fall, dass Krüger einmal gar nicht ins Theater gekommen und die Vorstellung unmöglich gemacht, geht man nach längeren Verhandlungen ruhig wieder hinweg. Der Mangel an frischen Kräften und wirksamen Zugstücken ist oft Schuld der schwierigen, übermächtigen Verhältnisse; aber die Ordnung im Hause aufrecht zu erhalten, ist die nächste und einfachste Aufgabe einer Leitung; die Cavaliersdirection hat sich in keiner Weise auch nur den bescheidensten Anforderungen gewachsen gezeigt.

Aber die Überhebung der Mitglieder, die es, wie ein Blatt sagt, überhaupt nur bei Darstellungen berühmter Gäste der Mühe werth fanden, aus ihrem Schlummer zu erwachen, ist nur ein Abbild der Verhältnisse in der Direction selbst. Die vornehmen Herren betrachteten das Theater mehr als angenehme Unterhaltung und sahen, vorsichtigen Andeutungen nach zu schliessen, die Damen der Bühne nicht nur mit den strengen Augen der Obrigkeit an. Spricht doch sogar ein kaiserliches Handschreiben vom 2. Februar 1809 den »Cavalieren von der Theater-Direction« sehr nachdrücklich das Allerhöchste Missfallen aus, weil unter den Schauspielerinnen und Tänzerinnen öffentliche Scandale, denen sie nicht ferne gestanden, vorgekommen seien.[3] So kam das Ärgernis von oben und untergrub die geringe Autorität, welche ohnehin dem Theaterwesen fernestehende Leiter auf die Schauspieler auszuüben pflegen.

[1] S. Sonntagsblatt 1807, Nr. 12; vgl. Theater-Zeitung 1807, Nr. 1.
[2] S. Reisetagebücher, Bd. I, S. 20.
[3] S. Schütz a. a. O., S. 14 ff.



M. C. Edler von Collin.

Nachdem das Jahr 1807 grofse Verlufte gebracht hatte, erhoffte man von der ökonomifchen Tüchtigkeit Hartls eine gründliche Befferung. Es gelang ihm auch, Erfparungen im Kleinen zu erzielen: aber wie wenig diefelben nützen, wenn nicht die Einnahmsquellen ergiebiger gemacht werden, zeigte fich auch hier. Das Jahr fchlofs wieder mit einem ganz bedeutenden Deficit, angefichts deffen, wie bereits erwähnt, ein Theil der Directoren fich aus dem Staube machte. Und das künftlerifche Facit zieht das »Sonntagsblatt«, das gewifs der neuen Leitung mit offenen Armen entgegengekommen war.

»Seit der Abreife des Herrn Duport (des berühmten Tänzers) fcheint unfer Theater wieder in den Zuftand der Schwäche und Unthätigkeit zu verfallen, womit es fich feit längerer Zeit wie mit einer entkräftenden Krankheit fchleppt. Man fieht wenig Neuigkeiten und, was das Schlimmfte ift, man fieht das Alte häufig nachläffig, oft ganz unleidlich dargeftellt.«

Und nun kam das Jahr 1809! Nach einem glänzenden Fafching, den die Eröffnung des Apollofaales krönte, war der Krieg mit Frankreich in unabweisbare Nähe gerückt. Anders als vier Jahre früher loderte die hellfte patriotifche Begeifterung auf, Collins »Wehrmannslieder«, die der kriegerifchen Stimmung Ausdruck gaben, wirkten bei wiederholten Aufführungen im Redoutenfaale mit zündender Kraft, Arm und Reich ftellte fich mit opfermuthigfter Bereitwilligkeit in die Reihen der Landwehr. Gleich die erften Nachrichten lauten ungünftig. Wien mufs fich verfchanzen, am 11. Mai eröffnen die Franzofen ein furchtbares Bombardement. Am 13. ziehen fie in die Stadt ein, nach der Schlacht bei Wagram dictirt der fremde Tyrann von Schönbrunn aus Öfterreich Gefetze. Die Noth nahm von Tag zu Tag zu. Eine hohe Kriegscontribution und Kopffteuer wurde ausgefchrieben, die Conventionsmünze ftieg auf ihren vierfachen Werth. Im October wird Friede gefchloffen, aber noch bis zum 20. November bleibt der Feind in der Stadt, und auch nach feinem Abzuge ift der Wohlftand der Stadt zu tief gefchädigt, um fich wieder rafch heben zu können.[1]

Die Rückwirkung auf das Theater konnte nicht ausbleiben; zwar äufserte fie fich nur vorübergehend bei den Bühnen, welche der Schauluft und Unterhaltungsgier fröhnten. Ein echter Wiener, wie Perth, fagt von feinen Landsleuten gerade in diefen fchweren Tagen fehr richtig: »Es ift ein angeborener Fehler des hiefigen Volkes, dafs es bey dem geringften kleinften glücklichen Ereigniffe fogleich fich weifs Gott welche Luftfchlöfser baut und bei den geringften widrigen Zufällen fogleich verzagt und muthlos wird.« Aber das Schaufpiel der Hofbühne, das ohnehin durch feine Leiftungen geringere Zugkraft übte, mufste die fchlimmen Zeitumftände empfindlich fühlen. Vom 10. bis 13. Mai waren die Theater des Bombardements wegen gefchloffen, in der Occupationszeit prangen die Theaterzettel wieder in franzöfifcher Sprache, deutfche Schaufpieler fprechen fogar ihren Dank beim Hervorrufe im Idiome des Feindes aus. Von Mitte Juni ab müffen die deutfchen Schaufpieler ihre Bühne mit einer franzöfifchen Truppe theilen, welche Komödien und Singfpiele, wie berichtet wird, ganz elend und nicht einmal zum Beifalle ihrer Landsleute zur Aufführung brachte.[2] Als fie am 14. Auguft zur Vorfeier von Napoleons Geburtstage, den auch eine anbefohlene Stadtillumination feiern mufste, eine Freikomödie

[1] Vergl. befonders Guglia, Gefchichte Wiens, S. 200 ff., Wertheimer, Wien im Jahre 1809 (Archiv f. öfterr. Gefchichte, Bd. 74) und Gloffy (Wiener Neujahrs-Almanach 1900).

[2] »Mir hat die ganze Nacht von der Mufik träumt, die wir im Monat Marzi öfter aufn Dächern hören,« fchreibt der Eipeldauer nach dem erften Singfpiel.

gaben, war kaum der vierte Theil des Hauſes beſetzt.[1] Auch im deutſchen Schauſpiele kam es zu gelegentlichen Conflicten mit übermüthigen Vertretern der »Grande Nation«, die nun mit ganz anderen Augen als im Jahre 1805 betrachtet wurde.[2] Mehrmals wurden die deutſchen Schauſpieler nach Schönbrunn befohlen, wo die »Phädra« am 31. Juli vor Napoleon in Scene ging.[3]

Schon vor der Schreckenszeit entſchloſs ſich die Direction zu dem unglückſeligſten Mittel, die Einnahmen zu verbeſſern: ſie erhöhte im März die Preiſe. »Ich ſtaune«, ruft Roſenbaum aus, »wie man den Cavalieren ſo etwas erlauben konnte, jetzt iſt das Publicum in ſeinen Vergnügungen geſtört«.[4]

Und nun folgen wiederholte Regulirungen bis 1812. 1810 werden die Preiſe niederer geſtellt als im Kärntnerthortheater, mit folgender Begründung:

»Um das deutſche Schauſpiel, als das eigentliche Nationalſpectakel, dem Publicum ſo wohlfeil als möglich zu verſchaffen, hat die Theater-Unternehmungs-Geſellſchaft beſchloſſen, die deutſchen Schauſpiele von den ungleich koſtſpieligeren der Opern und Ballete dergeſtalt zu trennen, daſs vom November 1810 angefangen in dem Hoftheater nächſt der Burg nur deutſche Schauſpiele, im Kärntnerthortheater aber Opern und Ballete gegeben werden, dagegen aber auch im erſteren Theater geringere und im letzteren höhere Preiſe feſtgeſetzt werden, wobei noch der Umſtand eintritt, daſs das Nationaltheater ohnehin wegen ſeiner Baufälligkeit und ſeines übrigen ſchlechten Zuſtandes zu groſsen Spectakeln gar nicht geeignet iſt.«



Joſef Fürſt von Lobkowitz

Streng durchgeführt erſcheint die Trennung allerdings in den nächſten Jahren noch nicht, aber die Zahl der bisherigen muſikaliſchen Schauſpiele, über die der Darſteller des Opernweſens zu berichten haben wird, iſt jedenfalls ſehr beſchränkt worden. Beachtung verdient auch die Erwähnung des ſchlechten Bauzuſtandes des Burgtheaters. Wurden doch ſchon mehrfache Anregungen laut, die einen Neubau forderten.

Der »Freymüthige« berichtet 1809 von Renovirungen des Hauſes, Verbeſſerungen, »die eigentlich nur Verfeſtigungen ſind. Das unförmliche lange und ſchmale Gebäude erfleht das Fürwort jedes Eintretenden um baldige Wegnahme von dieſem irdiſchen Jammerthale, wozu wir auch unſere geziemenden Seufzer nicht vorenthalten wollen!« 1810 weiſs das »Morgenblatt« von den Entſchlüſſen der Cavaliere, mit einem »beträchtlichen Beitrage des Kaiſers« ein neues Hoftheater herzuſtellen, und thatſächlich wurden Pläne eines Neubaues vorgelegt; aber da die Direction erklärt, dieſen nicht auf ihre Koſten übernehmen zu können, werden ſie 1811 dem Architekten wieder zurückgeſtellt.

Unter der allgemeinen Noth leiden die Schauſpieler ebenfalls, beſonders durch die Entwerthung ihrer Bezüge, im Mai verlaſſen die Cavaliere Wien, ohne die Caſſen zu decken, Sonnleithner bleibt als alleiniger Verwalter zurück und iſt genöthigt, für die Ferien die Gagen auf die Hälfte herabzuſetzen. Wie ſehr dieſe Sparſamkeit der finanziellen Nothlage entſprach,

[1] Vergl. den Bericht Perths, den Gloſſy a. a. O. abdruckt.

[2] Von der erſten franzöſiſchen Vorſtellung meldet Roſenbaum: »Die ſo gebildete Nation betrug ſich äuſserſt tumultuariſch, ſie ſchrien, pfiffen durch den Mund und durch die Finger, klatſchten einen Marſch und machten auf mich neuerdings den widrigſten Eindruck.« — Am 11. October war Ballet angekündigt, wurde aber im letzten Augenblicke abgeſagt, weil die Tänzer nach Schönbrunn befohlen worden waren. Darüber entſtand ein Tumult, den die Angabe des Grundes nur für kurze Zeit beſchwichtigte. »Als aber das Stück (Haſs allen Weibern von Caſtelli) begann, begann auch das Pfeifen, Lärmen und laut reden, Katzen Geſchrey und Hundegebell und dauerten fort. Krüger als Gärtner entſchuldigte ſich während dem Spielen franzöſiſch, alles half nichts, am Ende wurde es tumultuariſch, man ſtieg ins Orcheſter, warf Pulte um und beging Unfug aller Art.«

[3] In einem Briefe erzählt Lange, daſs der Kaiſer Frau Weiſsenthurn 150, ihm 100 und Brockmann 50 Napoleons d'or überreichen lieſs, durch Hartl erhielten auch Korn und Adamberger dieſelbe Belohnung wie Brockmann. — »Napoleon war in einer Loge, ſaſs im Schatten, las nach, und fixirte manchmal dieſen und jenen.« (R.)

[4] Da zugleich der Preis des Rindfleiſches ſtieg, wurde folgendes Epigramm, wie Perth mittheilt, verbreitet:

Es ſchlug mit erſtem März zugleich
Das Rindfleiſch und Theater auf,
Und ſo ſteht nun in Öſterreich
Acteur und Ochs in einem Kauf.

lehrt ein Beiſpiel: am 6. Juli waren bei den »Organen des Gehirns« anfangs drei, ſpäter ſieben Perſonen im Theater, und die Einnahme betrug elf Gulden! Bei einer Vorſtellung des »Intermezzo« macht Korn Extempores über das geringfügige Auditorium. Daſs die Cavaliere nach ihrer Rückkehr beſtmöglichſt für ihre Schutzbefohlenen ſorgten, macht ihnen alle Ehre; aber wir begreifen das flehentliche Geſuch, das die Direction am 28. December an Seine Majeſtät richtete, um eine kleine Entſchädigung für ihre ſchweren Verluſte zu erhalten. Wrbna kommt der Bitte freundlich entgegen und ſchlägt einen jährlichen Beitrag von 40.000 fl. vor, »beyläufig nur die Hälfte derjenigen Summe, welche das Aerarium für die Hof-Logen, für die freyen Eintrittsbillete und zur Entſchädigung des für die Militärs ausgeſetzten Eintrittspreiſes zu bezahlen hätte, wenn die Theater-Unternehmung als eine bloſse Privatſache angeſehen werden ſollte«. Der Kaiſer entſcheidet, daſs nur der wirkliche Schade »an dem Theater-Apparate« nach genauer Einſchätzung vergütet werden ſolle,[1] »für den Verluſt oder Entgang des Gewinnes, welchen geſagte Geſellſchaft durch Anweſenheit der Franzoſen erlitten hat, iſt ſie nach dem ſtrengen Rechte zu behandeln«.

Unter ſolchen Umſtänden ſucht ſich die ſo zuſammengeſchmolzene Rumpfdirection ſo ſchnell als möglich zu retten. Nach den handſchriftlichen Aufzeichnungen des gut unterrichteten Freiherrn v. Zinnicq betrug das Deficit 1807 und 1808 über hunderttauſend Gulden und überſtieg 1809 die Summe von 85.000 Gulden.



Ferdinand Graf Palffy von Erdöd.

Schon im Januar 1810 übernimmt Palffy proviſoriſch die Leitung, während Schwarzenberg und Lobkowitz, der ſich Oper und Ballet vorbehalten hat, als ſtille Theilnehmer fungiren. Am 27. März richtet er eine energiſche Eingabe an Seine Majeſtät:

»Wenn die Theater nicht von den dermaligen Mitintereſſenten der Hoftheaterpachtungsgeſellſchaft abgelöſet werden, ſo wird der Beſchluſs dieſer Geſellſchaft, den ſie ſchon ſeit längerer Zeit gefaſst hat und den ich bisher bloſs allein durch mein Zureden und meine Propoſizionen verhindert habe, in Vollzug geſetzt: Dieſe Schluſsfaſſung beſteht bekanntlich darin, daſs das Kärntnerthortheater geſchloſſen, daſs die Oper und das Ballet reducirt werden ſollen, und daſs man ſich lediglich auf dasjenige zu beſchränken gedenke, wozu man contractmäſsig gebunden iſt; wenn E. M. ungeachtet der dem Obriſt Kämmerer eingereichten gehorſamſten Vorſtellung dennoch keine Entſchädigung für das verfloſſene Jahr allergnädigſt reſolviren, die man contractmäſsig fordern zu können ſich berechtigt hält, ſo glauben einige der Geſellſchafts-Mitglieder ihr Recht bey der Kammer-Procuratur anhängig machen zu müſſen. Der unangenehme Eindruck, den dieſe Schritte auf das Publicum und auf den allerhöchſten Hof machen, die Weitläufigkeit, die dieſes Benehmen der Geſellſchaft zur traurigen Folge haben würde, das ohnehin laute und mit jedem Tage zunehmende Miſsvergnügen des Publicums und vorzüglich der Noblesse, welches die Veranlaſſung zu täglichen unangenehmen Auftritten giebt, der Eindruck ferner, den das hier Berührte auch auf das Ausland machen muſs, wenn man in einer groſsen Reſidenzſtadt wie Wien ein eben ſo ſchlechtes Theater wie in St. Pölten oder höchſtens Brünn beſitzen ſollte — welches um ſo herabſetzender wäre, da dieſe Theater in Wien doch einmal dem allerhöchſten Hofe gehören, Hoftheater ſind und unter weiland Kaiſer Joſeph das Theater in Wien das beſte in Deutſchland war, die Immoralität und Inſubordinazion endlich, die bey dieſer verwaiſten Theaterführung, bey dieſer gröſstentheils unauskömmlichen Bezahlung und bey den immer ungeſtümeren Forderungen, vorzüglich unter dem niederen Perſonale herrſcht, machen ebenfalls eine Veränderung durchaus nothwendig.« Wenn der Hof die Theater nicht zurücknimmt, iſt Palffy ſelbſt bereit, ſie den Intereſſenten abzulöſen und allein zu übernehmen unter gewiſſen Bedingungen: 1. »Daſs die Übernahme meinem Staatsdienſte und mir keinen Nachtheil bringe.« 2. »Wenn E. M. mir dieſen Schritt, bey welchem nur durch gröſste Thätigkeit mein Vermögen geſichert bleiben kann, als mir auch überdies bey dem durch 16 Jahr immer unordentlicher gewordenen Theaterweſen ohnehin das unangenehmſte Leben bevorſteht, zum beſonderen Verdienſte öffentlich anzuerkennen geruhen und mittels Handbillet mir die oberſte Leitung der Hoftheater mit dem gehörigen Wirkungskreis, ſowie ſolchen vormals Fürſt Roſenberg gehabt hat, mit einem allergnädigſt zu beſtimmenden Titel anvertrauen.« — Graf Wrbna referirt am 26. April im günſtigen Sinne. »Ich bin überzeugt, daſs die Hoftheater und das Publicum dabey gewinnen ſollten, wenn Graf Ferdinand Palffy das ganze Theaterpachtungsgeſchäft übernähme, indem er unter allen ſeinen dermaligen Mitintereſſenten dieſer Leitung am meiſten gewachſen iſt und ſolche auch zu verſchiedenen Zeiten am beſten führte.« Er beantragt auch eine freundliche kaiſerliche Äuſserung, aber ſpricht ſich gegen einen Titel aus. Der Kaiſer reſolvirt am 8. November, daſs er geneigt ſei, ihm den Titel eines k. k. Hoftheater-Directors zu verleihen, »in welcher Eigenſchaft er Ihnen als oberſter Hoftheater-Director nachzuſtehen haben werde.« Nochmals und dringender fordert

[1] 1811 wurden dafür 10.297 Gulden feſtgeſetzt.



Henriette Hendel
geb Schuler.

Palffy (28. November) die Ernennung zum unmittelbaren Oberſten Director der Hoftheater unter Oberleitung des Oberſtkämmerers. »Ich bitte um ſo mehr darum, als ich kein anderes Mittel kenne, das Theater in Ordnung zu bringen und die täglichen Einſtreuungen und bekannten Kabalen hintanzuhalten und auch dem von S. M. ſchon vor einem Jahr nicht unbemerkt gebliebenen und mit Miſsfallen gerügten Sittenverderbniſs Einhalt zu thun.« Am 18. Februar 1811 erfolgt ſeine Ernennung zum Hoftheater-Director unter Wrbna als Oberſten Hoftheater-Director.

So hatte Palffy trotz aller Bemühungen nicht erreicht, was er gewollt hatte: einen wirklichen Hofdienſt und erweiterte Machtvollkommenheit. Auch die finanzjellen Erfolge geſtalteten ſich durchaus unbefriedigend. Nach 8 Monaten des Jahres 1810 belief ſich das Deficit auf 120.000 Gulden. Im November verſucht eine neuerliche Preiserhöhung, motivirt durch die Rückſicht auf den Curs und die Theuerung der Theaterbedürfniſſe, dem immer fortſchreitenden Übel zu ſteuern, ausdrücklich wird betont, daſs die neue Regulirung, auf baares Geld reducirt, kaum die Hälfte der früheren Anſätze erreiche. Immer wieder kehrt die Bitte um einen jährlichen feſten Zuſchuſs, ſecundirt von zahlreichen Vorſchuſsgeſuchen; endlich 1812, nachdem im October 1811 eine nochmalige Preisregulirung ſtattgefunden,[1] deren Nutzloſigkeit Palffy ſofort ſelbſt zugeſtehen muſs, ſtellt er ſein Ultimatum.

Zuerſt fordert er (11. Juni) noch einmal den Titel eines Oberſten Hoftheater-Directors, der allein »alle, die gegen eine neue Einrichtung öffentlich oder insgeheim arbeiten, zum Stillſchweigen bringt und die Kabalen aufhören macht. E. M. verzeihen huldreichſt, daſs ich mich auf eine ſo erhabene Autorität zu berufen wage, aber weiland S. M. Kaiſer Joſeph ſagte, Er wolle lieber- und leichter die gröſste Armee in Ordnung erhalten als 20 Schauſpieler, und daſs E. M eben auch ſo zu denken geruhen, beweiſet wohl der feſte Entſchluſs, die Hoftheater durchaus nicht zurücknehmen zu wollen! Welche Marter iſt es nun aber erſt, mit ſtets unzufriedenen Menſchen in einer Periode zu thun zu haben, in welcher eine allgemeine Geldnoth eingetreten iſt, wie ſie nie vorher denkbar war.«

Da wieder keine Erledigung kam, theilt er am 20. Juni dem Kaiſer mit, daſs Lobkowitz ihn aufgefordert habe, ihm den Pacht der Hoftheater zu cediren. »Da ich nun ſehr ernſtlich Bedacht nehmen muſs, mich vor dem Verluſte meines Vermögens zu bewahren, ſo kann ich einen ſolchen Antrag nur in dem Falle zurückweiſen, wenn E. M. mich zum Oberſten Hoftheater-Director zu ernennen und dieſe Erhebung als einen Hofdienſt zu erklären geruhen würden. Wenn E. M. nebſt der allergnädigſten Ernennung meiner als Oberſten Hoftheater-Director geruhen wollten, den Fürſten Lobkowitz durch allergnädigſtes väterliches Zureden zur Zurückgabe der Unterpachtung des Kärntnerthortheaters zu vermögen, ſo kann das ganze zerrüttete Theaterweſen durch mich in Ordnung gebracht werden, die in jedem Anbetracht würdige und Theilnahme erregende Fürſtlich Lobkowitz'ſche Familie von dem früher oder ſpäter zu beſorgenden Banquerout bewahrt werden, und ich werde endlich in den Stand geſetzt, mein Vermögen zu retten und ein gutes Hoftheater hinzuſtellen, ohngeachtet der gegenwärtigen traurigen Zeitumſtände, und zwar ſelbſt ohne allerhöchſten Zuſchuſs, jedoch mit Hinwegräumung aller ausländiſchen, italieniſchen und franzöſiſchen Künſtler!«

Mit Auguſt 1812 geht die Direction ganz an Lobkowitz über, während Palffy ſich auf das Theater an der Wien, dem er ſchon früher ſeine ganze Kraft zum Schaden des Hoftheaters gewidmet hatte, zurückzieht.

So vereinigen ſich äußere und innere Wirren, das arme Burgtheater dem Ruine nahe zu bringen. Es iſt kein Wunder, daſs Zeiten, in welchen die Schauſpieler um ihren Lohn kämpfen müſſen, ſie nicht zu künſtleriſchem Schaffen begeiſtern können.

Schon im Auguſt 1809 müſſen ſie um Auszahlung der Gage für den Ferialmonat Juli bitten, 1810 wird ihre Petition um eine den Geldverhältniſſen entſprechende Regulirung von Palffy lebhaft befürwortet. Er erlaubt ſich die »gehorſamſte Bemerkung, daſs ich es nur den vielen einzelnen Vorſchüſſen, Remunerationen, Aushilfen, ſowie auch den Geſchenken aus meinem eigenen Sacke zu verdanken habe, daſs es nicht ſchon zu tumultuariſchen Auftritten, wozu es einzelne Mitglieder durch Aufwiegelung der übrigen gerne gebracht haben würden, wirklich gekommen«. Er berechnet, daſs vor 15 Jahren ein Paar Stiefel fünf Gulden, das Pfund Rindfleiſch ſieben Kreuzer gekoſtet, jetzt zahle man für das erſtere 36 Gulden, für das letztere 30 Kreuzer; da ſollten die Gagen noch mit 2500 Gulden für Herren, 2000 Gulden für Damen als Maximum ausreichen? 1811 werden den Mitgliedern Theuerungsbeiträge im Betrage von 100 Procent ihrer Gage zugebilligt. Aber dieſe ſtehen weder im Verhältniſſe zu den noch immer nicht genügend erhöhten Eintrittspreiſen, noch zu den wirklichen Valuta-Verhältniſſen, nach denen der Bancozettel nur mehr 12 Kreuzer, alſo das Fünftel eines Guldens zählt. Man ſucht andere Aushilfen. Den Mitgliedern wird nicht nur ein alljährliches Benefice bewilligt, ſondern ſie erhalten auch für jedes Auftreten in einem den Abend

[1] Vergl. die Tabelle in Wlaſſacks Chronik, S. 115. Das erſte Parterre z. B. koſtet 1 Gulden 12 Kreuzer in Einlöſungsſcheinen. Mit derartigen Anſätzen ſtehen aber, wie die Direction betont, die Preiſe »nicht nur unter jenen, welche bei der Übernahme des Theaters, ſondern ſelbſt beträchtlich unter jenen, welche zur Zeit weiland Kaiſer Joſeph II. beſtanden haben, aber ſie konnten mit Rückſicht auf das Publicum nicht höher bemeſſen werden«, weil ſie auch »bei weitem mit unſeren Auslagen in keinem Verhältniſſe ſtehen und ein groſser Verluſt auch für das künftige Jahr vorauszuſehen iſt«.



FR·VNZELMANN — WILHELMINE MAAS

füllenden Stücke 6 Gulden, in einem kleineren 3 Gulden, wofern die Einnahme nicht unter 200 Gulden finkt, zugeftanden, und unter die Schaufpieler wird ein Antheil von 10 und 5 Procent von jeder Abendeinnahme, die über 600 Gulden beträgt, vertheilt. Alle diefe kleinen Aufbefferungen haben den Charakter von Almofen, wie auch die Petitionen der Schaufpieler an Betteleien gemahnen. Man begreift die Mifsftimmung unter dem Perfonale, Roofe wird fogar wegen unanftändiger öffentlicher Reden gegen die Direction ernftlich zurechtgewiefen. Immer wieder wird mit fchmeichelhaftefter Anerkennung an den künftlerifchen Geift und die Disciplin der Mitglieder appellirt, um fie zur Thätigkeit anzufpornen. »Die Direction«, lautet ein Erlafs Palffys vom 31. October 1810, »ift mit der Stadt Wien ftolz darauf, fo vorzügliche Künftler zu befizen, wie fie viele unter Ihnen zählt. Die Meiften unter Ihnen haben bey fo vielen Gelegenheiten vielfältige Beweife von Dienfteifer, Fleifs und Liebe für die Kunft gegeben, die Direction glaubt daher Jeden von Ihnen, da fie bey allen Ehrgefühl vorausfetzt, nur darauf aufmerkfam machen zu müffen, was die Anerkennung feiner Pflichten Jedem unter Ihnen ohnehin felbft zuruft. Beftreben Sie fich durch gutes Memoriren und fleifsiges Studiren, jede Rolle fo eigen zu machen, dafs unfere Stücke alle fo vorgeftellt werden, wie fo oft die Aufführungen einzelner Stücke unfere Bühne zu der erften Deutfchlands erheben machten. Leiften Sie daher Jeder von Ihnen ohne Ausnahme den Dienftthuenden Regiffeurs in Allem, was zur Aufführung eines Stückes im Namen der Direction angeordnet wird, pünktlich Folge.«

Solche Erläffe nehmen fich auf dem Papiere fehr hübfch aus; aber daneben ftehen gleich wieder (28. November) Klagen Palffys über die Unordnung und »Infubordination des ganzen Theaterperfonals«. 1811 erörtert die Zeitfchrift »Der Sammler«, wie »Unfleifs und Bequemlichkeit« der Schaufpieler das Theater herunterbringe, weil die Direction »aus übermäfsiger Humanität und Güte« die Zügel zu locker halte.

Ergänzungen des Perfonals werden unter den ungünftigen Bedingungen, die man zu bieten genöthigt war, recht fchwierig. Zwar — an bedeutenden Gäften fehlt es nicht — aber fie ziehen wieder fort. Ich nenne vor Allem Frau Hendel-Schütz, befonders berühmt durch ihre plaftifchen Pofen, die fie auch in den Wiener ariftokratifchen Gefellfchaften, wo fie fehr gefeiert wurde, vorführte. Sie hatte einen claffifchen Zug in ihrer Darftellung, den ihre Schülerin, die Roofe, deren fie zur Rührung des Publicums bei einer Dankrede gedachte, ihr abgelernt hatte. Man nimmt fie freundlich auf, aber fie läfst kalt und ihr Organ wirkt unangenehm.[1] Jedenfalls konnte fich die Bürger, die rivalifiren wollte, nicht mit ihr meffen.

[1] Rofenbaum nennt fie »noch hübfch«, nur beanftandet er ihr Coftüm in der »Johanna von Montfaucon«: »Sie war wie eine elegante Hausfrau angezogen, hatte ein weifses Kleid, Vortuch, dreieckiges Halstuch und ein fchmales Atlasband durch das Haar gezogen.« Ausführlich fchildern fie Reichards »Vertraute Briefe«. Als Medea fah fie »unter dem Mantel, den fie über den Kopf warf, verftohlen nach dem Publicum, und fo manches

1810 kam die Bethmann, der Wien noch als Friederike Unzelmann gehuldigt hatte. Schreyvogel hat ſie eine allerliebſte »kleine Dame« genannt; das war für eine »Lady Macbeth«, die ſie vorführte, wohl nicht die richtige Perſönlichkeit. Und auch in ihren naiven Rollen iſt der Erfolg ein geringer: ſie heiſst zu alt, Roſenbaum beklagt ſich immer über ihren »dicken Hals«. Man gewöhnt ſich nur ſchwer an ihr »durchdachtes« Spiel, eine gewiſſe Oppoſition gegen die Berliner Schule klingt aus den kühlen Kritiken heraus.[1] Jedenfalls übt ſie keine Anziehungskraft ſo daſs das Theater bei ihrem hohen Honorare — ſie und ihr Mann erhalten für 15 Vorſtellungen 3500 Gulden und freies Quartier — keineswegs auf ſeine Rechnung kommt. 1812 erſcheint die von Brentano gefeierte Frau Brede aus Prag, deren Schönheit entſchiedene Anerkennung findet, während ihr Spiel als ſoubrettenhaft und monoton abgelehnt wird; nur im Luſtſpiel erringt ſie allgemeinen Beifall. Auch mit einem in Berlin aufgetauchten jungen Talente, Frl. Maas, macht man mehrere Verſuche, die zwar recht günſtig ausfielen, aber doch zu keinem Engagement führten. Wieder erklingen Vorwürfe gegen die »Monotonie« der Berliner Schule, ſehr zur Entrüſtung der Zeitſchrift »Paris und Wien«, die meint, wenn Iffland nicht ſeinen groſsen Namen hätte, würde man ihn hier auch eintönig finden.

Der Erſatz für die Rooſe, den man auswärts ſo eifrig ſuchte, wächſt im Burgtheater ſelbſt heran. Langſam reift die Adamberger zu gröſseren Aufgaben, doch ein Mangel an Kraft macht ſich immer geltend. Neben ſie aber tritt eine elementare, ganz in modernem Geiſte ſchaffende künſtleriſche Natur, eine Nervenſchauſpielerin in einer Zeit, die von Nerven noch wenig wuſste. Es war die Tochter Krügers, Anna Feodorowna, die als ſiebzehnjähriges Mädchen die Bühne des Burgtheaters betrat. Sie iſt ſehr ungleich, ſo daſs die Berichte über ſie ſich oft widerſprechen. Ihre Empfindung reiſst ſie zur undeutlichen Declamation und Übertreibung hin, ſie zehrt ſich ſelbſt auf in den Leidenſchaften, die ſie darſtellend mitlebt — 1813 ſcheidet ſie plötzlich aus dem Leben, und Wien iſt um eine groſse künſtleriſche Hoffnung ärmer geworden. Das anziehendſte Bild von ihr hat Antonie Adamberger entworfen.[2]

Eine wirkliche Ergänzung des weiblichen Perſonals findet nicht ſtatt, ſo daſs die Kritik 1811 es weit hinter dem männlichen zurückſtehend findet, »das wieder mehr Stärke im Komiſchen wie im Tragiſchen beſitzt«. Aber gerade von den älteren Schauſpielen des Hoftheaters, an deren Verluſt ein Recenſent nur mit Angſt bei dem Mangel an jüngeren Nachfolgern denken kann, ſind einige der unentbehrlichſten Kräfte der Bühne entzogen worden.

Nur als »falſcher Abgang« kann der Rücktritt Langes bezeichnet werden. Am 10. Januar 1811 trat er in einer ganz elenden Vorſtellung des »Macbeth«[3] zum letzten Male auf und nahm vom Publicum mit einer langen, angeblich von Collin verfaſsten Rede Abſchied, die dem »Eipeldauer« »zu hoch gſetzt«

Andere, das den Damen mehr miſsfiel als den Herren: Denn überall erſchien ihre volle, kräftige Geſtalt, ihr ſchöner Kopf und ihr herrliches Auge im allervortrefflichſten Lichte. »Beſonders gefiel ſie in den »Hageſtolzen«, nach denen ſie »im Charakter der ländlichen Bäuerin« dankte. »Sie kam ländlich naiv angegangen und hielt ſich eine Weile das Schürzchen vor die Augen. Alle glaubten, ſie weine vor Rührung oder Beſchämung. Schnell läſst ſie das Schürzchen fallen, lacht aus ihren hellen Schelmenaugen ganz naiv komiſch zum Publicum hinaus und ſagt im kindlich naiven Tone: Was frag' ich viel nach Geld und Gut, wenn ihr zufrieden ſeyd; gute Nacht! gute Nacht! gute Nacht! und ſo mit zärtlichem Händegruſs wieder abgetrippelt.«

[1] Der »Eipeldauer« ſchreibt: »Weil halt bey den Wienern der Nam gar ſchrecklich viel macht, ſo hats mehreren Zuſchauern in den erſten paar Gaſtrollen nicht recht gfall'n wolln, ſeits aber ghört habn, daſs das die Madame Unzelmann iſt, gfallts ihnen ſchon wieder beſſer.« Perth nennt ſie in ſeinem Tagebuch mit gröſster Bewunderung die einzige, die man der Rooſe an die Seite ſtellen könne, »nur kann man bey ihr jene Bemerkung wiederholen, die ich vor einigen Jahren in einem Theater-Journal von unſerer Mme. Weiſsenthurn las, wo es hieſs: Aus dem gemeſſenen Schritt, aus dem freyen und würd'gen Benehmen Leuchtet der männliche Geiſt — Jugend, o kehre zurück!« — Eine intereſſante, ausführliche Charakteriſtik in der »Wiener Abendpoſt« 1860, Nr 221.

[2] Arneth, Aus meinem Leben I, S. 59: »Alles an ihr war für das Fach geſchaffen, das ſie ſpielte. Eine glühende Leidenſchaftlichkeit ſchlummerte in ihrem Weſen, ihre Phantaſie entrückte ſie jedem natürlichen Zuſtande und gab ihrer Begeiſterung einen Ausdruck von Wahrheit, der ihre Darſtellungen hinreiſsend machte. Wenn ſie als Johanna die Fahne ſchwingend fortſtürzte, ſo glaubte man ihr Flügel wachſen zu ſehen, die ſie aufwärts trügen. Sie war wirklich eine Künſtlerſeele. Immer in Extaſe, niemals ruhig, niemals heiter und darum auch niemals glücklich, konnte ſie nur in einzelnen Augenblicken aufjauchzen in wilder Luſtigkeit, die ſie gleich darauf wieder als Verbrechen anſah.« Sie ſchildert ihre Erſcheinung: »Schwärmeriſche blaue Augen unter einer hochgewölbten Stirne, von den reichſten blonden Goldlocken umrahmt; die Stimme hoch und zitternd, von dem rührendſten Lispeln, von den einſchmeichelndſten Tönen bis zum leidenſchaftlichen Vibriren.«

[3] S. beſonders die Annalen 1811, I, S. 123.

vorgekommen iſt. Ein »De mortuis nil nisi bene« ruft ihm die Zeitſchrift »Paris, Wien und London« nach, während die Adamberger noch mit Begeiſterung von der gewaltigen Kraft und Leidenſchaft des alten Löwen ſpricht.[1] Aber wenige Wochen ſpäter erſcheint er wieder als Gaſt im Hoftheater, wie im Theater an der Wien und ſpielt durch Jahre noch faſt mehr als früher, wohl auch, weil er jetzt neben ſeiner vollen Penſion fünfzig Gulden für jede Vorſtellung erhält. Der beſte Beweis, wie ſchwer er zu erſetzen war! Ein Herr Kuditſch macht mit ſeinem Gebrülle wenig Glück, 1811 gaſtiren Ludwig Löwe aus Magdeburg und 1812 Herr Stich aus Berlin ohne Erfolg, erſt in dem einſt verſchmähten Heurteur wächſt ein beachtenswerther Nachfolger heran, der ſich nur erſt von ſeiner ſclaviſchen Lange-Copie befreien muſs.[2]

Aber ein wirklicher, unerſetzlicher Verluſt war der Tod des alten Weidmann, der faſt bis zum Tage ſeines Hinſcheidens (16. September 1810) durch 37 Jahre das komiſche Repertoire des Hoftheaters getragen hatte. Das Theater blieb an dieſem Tage zum Zeichen der Trauer geſchloſſen, und die Direction bewilligte ſeiner Witwe die Einnahme eines ganzen Abends. »Seine komiſche Kraft«, ſagt Collin in ſeinem Nachrufe,[3] »lag nicht in der Kühnheit phantaſtiſcher Charakteriſtik, ſondern in einer breiten Gemächlichkeit der Darſtellung.« Gerade darin konnte es ihm keiner ſeiner Nachahmer, deren es unzählige gab, gleichthun. Baumann, der neben ihm herangewachſen war, fand aus den Kaſperliaden und localen Dialektwitzen nicht heraus. In einem gewiſſen Ruzizka begrüſste man nur einen »Affen« Weidmanns; ſo nahm man 1812 ſeine Zuflucht zu dem ſchon früher engagirt geweſenen Moreau, der ſein Vorbild wenigſtens beſſer copirte. »Er iſt«, ſagt ein Kritiker, »einmal Moreau, einmal Brockmann und fünfmal Weidmann.«



Ignaz Franz Caſtelli.

Ihm folgte Brockmann (13. April 1812) in die Grube, nach langer Krankheit, die ihn ſchon geraume Zeit ſeinem Berufe entzogen hatte. Wirkte ſein Verluſt auch nicht ſo unmittelbar einſchneidend wie der Weidmanns, ſo erwies er ſich in der Folge als noch verhängnisvoller, da der alte Mann in unzähligen gröſseren und kleineren Stücken beſchäftigt geweſen war, ſowohl in der Tragödie als in der Komödie, während Weidmann doch nur eine einſeitige Thätigkeit entfaltet hatte. Einen Theil ſeiner Rollen erhielt Moreau, einen anderen Karl Schwarz aus Stuttgart, der 1811 engagirt, viel zu verſprechen ſchien, aber wenig hielt; als Bonvivant debutirte Ferdinand Polawsky mit Glück 1812, ohne am Burgtheater jene Stellung zu finden, die ſeinem originellen Talente gebührt hätte. Wieder war es der Antagonismus gegen die Berliner Schule, der ihn nach wenigen Monaten vertrieb.[4] Man kann deutlich beobachten: im Hofburgtheater kommen die ausländiſchen Gröſsen nicht auf. Und das nicht nur, weil ſie ausländiſch,

[1] S. Arneth, Aus meinem Leben, I, S. 59.

[2] Palffy empfiehlt ſein Engagement (16. Mai 1811): »Er iſt ein junger wohlgebildeter Mann und hat bey ſeinen Gaſtrollen über alle Erwartung gefallen und iſt ſo um ſo mehr nothwendig, als Herr Lange im Sommer verreiſet und Herr Kuditſch vorzüglich in Heldenrollen gänzlich miſsfällt.«

[3] S. Hoftheater-Almanach für 1811.

[4] Der »Eipeldauer« conſtatirt ſeinen groſsen Erfolg, beſonders in den »Beiden Klingsberg«. »Unſere Theaterkritiker werfen ihm vor, daſs ſeine Ausſprache gar zu Berlineriſch klingt, das wird ſich ſchon ändern, wenn er bey uns bleibt. Wie der berühmte Schröder das erſte Mal auf Wien kommen iſt, ſo hat er auch gſungen, anſtatt gredet; aber nach und nach hat er ſich den Fehler abgwöhnt und iſt das Favoritl vom ganzen Publicum worden.«

ſondern auch, weil ſie groſs ſind. Es hat ſich nach und nach eine Liga von Mittelmäſsigkeiten feſt zuſammengeſchloſſen, die ſich ihre Kreiſe nicht ſtören läſst.

»Die Zahl der mittelmäſsigen Subjecte,« conſtatirt »Wien, Paris und London« 1810, »iſt nicht klein und durch ſie wird der Eindruck des Ganzen ſehr geſchwächt. Man klagt ziemlich allgemein, daſs ſich die Hoftheater früher in beſſerem Zuſtande befanden.«

Daſs ſich im Jahre 1809 kein entſprechendes Repertoire ſchaffen lieſs, machen die politiſchen Verhältniſſe begreiflich; und dieſe wirken auch auf die Folgezeit hinüber. Von den fünfzehn Novitäten des Kriegsjahres miſsglückt nahezu die Hälfte. Ein anonymes Schauſpiel »Anklage und Rechtfertigung« geht nur zweimal unter den heftigſten Proteſten der Kritik in Scene.[1] Kotzebue beherrſcht noch immer die Scene. Im Monat December (1809) — melden die »Annalen« — verging kaum ein Tag, an dem nicht auf einem der drei vereinigten Theater Stücke von ihm dargeſtellt wurden. »An manchem Tage brachten ſogar alle drey Vorſtellungen von ihm.« Sein gröſster Erfolg »Sorgen ohne Noth, Noth ohne Sorgen« (11. Januar 1810) wird durch ein kaiſerliches Verbot nach der zweiten Aufführung abgeſchnitten und kann erſt im folgenden Jahre ausgenützt werden.[2] Und doch hatte die Cenſur dieſes derbe, dem »Figaro« theilweiſe nachgeahmte Luſtſpiel in ſeinen politiſchen und auch literariſchen Anſpielungen ſchon gehörig beſchnitten.

Auch ſeine »Deutſche Hausfrau« wird zum »Lieblingsgericht der Feinde und Freunde dieſes dramatiſchen Garkochs«. Neben ihm erntet noch Babo mit »Mittel und Wege« (21. Juni 1811) einen Erfolg durch die ſatiriſchen Ausfälle, ſo werthlos das Stück auch literariſch iſt. Die Zahl der ein- und zweiactigen Nichtigkeiten iſt noch geſtiegen. Energiſch ſagen die »Annalen« 1810:

»Wie konnten Kleinigkeiten, meiſt von entſchiedenem Unwerthe, es wagen, in einem Zeitpunkte Aufmerkſamkeit zu fordern, in dem Geiſt und Sinn von dem groſsen Schauſpiele der Vereinigung zweier Völker ſich angezogen fühlten und mit denſelben das Leben zur ſchönen Fabel und nur die Bühne zur erbärmlichen Wirklichkeit wurde. Nachdem die dramatiſchen Almanache des Herrn von Kotzebue beynahe vollſtändig gegeben ſind, wird man wahrſcheinlich alle von anderen Verfaſſern herrührende Kleinigkeiten uns anbieten.«

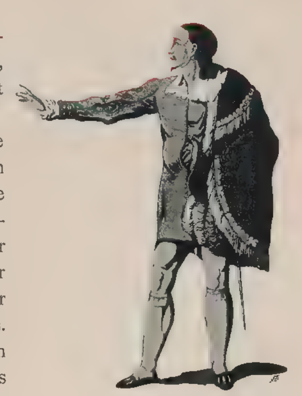
Der Kritiker hatte richtig geahnt; kaum fiel der eine Einacter von Kurländer durch, ſo war ſchon der zweite von Caſtelli da, in Proſa, in Verſen, wie man nur wollte. Erwähnt ſei nur der »Raphael« des letzteren (6. December 1810) als das erſte und wohl auch das ſchlechteſte der ſpäter graſſirenden Künſtlerdramen.[3] Und in den Händen dieſer beiden Männer, die ſich ſogar Theaterdichter nennen durften, liegt auch das ganze Überſetzerhandwerk.[4] Doch ſelbſt die geliebten Franzoſen konnten zumeiſt auf der Bühne nicht Fuſs faſſen. Die Schuld liegt nicht nur an der ſchleuderiſchen Arbeit, ſondern hauptſächlich, wie bei den deutſchen Originalen, an der Darſtellung. Wie ſolche Stücke gegeben wurden, lehrt das Beiſpiel des »Alcalden von Molorido« von Picard (4. Februar 1811). Das Stück ſpielte in Paris anderthalb Stunden; in Wien zieht man von 7 bis 10 Uhr herum, obwohl ein ganzer Act weggefallen iſt. Die meiſten Schauſpieler hatten ihre Rollen nicht inne, »was keineswegs mehr auffällt« (Öſterreichiſcher Beobachter). So glich die erſte Vorſtellung einer »Generalprobe«, und ein wirklich feines Intriguenſtück fiel auf dieſe Weiſe gänzlich ab.

[1] »Wie war es möglich«, ruft der Sammler aus (Nr. 145), »dieſes Schauſpiel auf dem Hoftheater zu geben? Das iſt eine Frage, deren Auflöſung ſchwer werden dürfte.« Für die gewählte Sprache zeugen Ausdrücke wie »Dalketer Bub, Patentſpitzbub, Ochſendummheit«. »Das Gerücht«, heiſst es in den Annalen 1810, »daſs es für das Leopoldſtädter Theater gemacht, dort aber abgewieſen worden ſey, verdient vollen Glauben.«

[2] Das »Morgenblatt« meldet: »Einiger Stellen wegen, die einer politiſchen Miſsdeutung fähig ſind, hat man rathſam gefunden, die Wiederholung des Stückes zu unterſagen.« Am 18. Auguſt richtet die Direction das Geſuch an die Polizeihofſtelle, daſs, »nachdem S. M. dieſe Vorſtellungen nur längſtens auf zwey Monate zu ſiſtiren geſonnen geweſen«, die Erlaubnis zur Wiederaufnahme »bey dem dermaligen Mangel an anziehenden Stücken« geſtattet werden möge.

[3] Die »Annalen« amüſiren ſich über die ausdrückliche Angabe des Theaterzettels, daſs das Stück in Alexandrinern geſchrieben ſei, offenbar deshalb hergeſetzt, weil ſonſt Niemand Verſe erkannt hätte. Sie bringen haarſträubende Beiſpiele für Sprache und grobe Verſehen, wie z. B. die Erwähnung eines »weiſen Cato« als Gemahl der Xantippe.

[4] »Man mache«, ſchreibt die Zeitſchrift »Paris und Wien« 1812, »die Direction aufmerkſam, warum wohl angeſtellte Theaterdichter alles Andere für ſchlecht halten, nur nicht ihre eigenen Producte? Sie üben nur eine gewiſſe Schonungsmaſsregel aus, nach dem Sprichwort: »Eine Hand wäſcht die andere.« Man erkennt ſie daran, daſs ſie meiſtens fremden Kindern ein neues buntſchäckiges Gewand umhängen, was dieſen närriſch genug zu Geſichte ſteht, weshalb auch zwiſchen ihnen und den wirklichen Theaterſchneidern eine Art von Rivalität eingeriſſen iſt.«



Coſtümbild (Oranien) aus Goethes „Egmont"

Die angezogenen Urtheile der Blätter zeigen, wie ſeit der Franzoſenzeit, in der faſt ſämmtliche Blätter ihr Erſcheinen eingeſtellt hatten, auch ein ſchärferer Geiſt in die Kritik Eingang gefunden. Daſs ſie damit der Theaterleitung unbequem wurde, läſst ſich begreifen.[1]

Im Jahre 1810 war eine neue Cenſurordnung erſchienen, welche laut verkündete: »Kein Lichtſtrahl, er komme, woher er wolle, ſoll in Zukunft unbeachtet und unerkannt in der Monarchie bleiben.« Sollte auch gar vieles nur trügeriſche Hoffnung ſein, was ſich an dieſe ſo freiheitlich klingenden Worte knüpfte, das Jahr 1809 hat dem Hoftheater zwei wichtige Momente für die Entwickelung des Schauſpiels und der dramatiſchen Literatur Öſterreichs geſchaffen: die Befreiung der Claſſiker und die Entſtehung eines vaterländiſch-patriotiſchen Schauſpiels.

»In einer Hinſicht«, ſchreibt Perth im Auguſt 1809, »erinnert man ſich in gegenwärtiger Periode an die Zeiten des unvergeſslichen Kaiſers Joſef II. Mit der Ankunft der Franzoſen wurde die Denkfreiheit ihrer Feſſeln entledigt, da erſcheinen politiſche Flugſchriften, geiſtreiche Werke, die ſonſt verboten waren, dürfen wieder öffentlich verkauft werden, auf den Bühnen haben wir nun Hoffnung, den Wallenſtein, Don Carlos, Maria Stuart zu ſehen. Auch die Braut von Meſſina haben wir zu erwarten.« Ein Stück wie Kotzebues »Kreuzfahrer« durfte auf dem Theater an der Wien durch die Entfaltung des kirchlichen Pomps die überraſchten Zuſchauer anlocken, wo noch 1808 Hartl in einem Briefe Conteſſas Schauſpiel »Alfred« für Wien unmöglich erklärt hatte: »Die Vorſtellung einer Kirche, ein Mord am Altar, ſelbſt nur Nonnen und ein Biſchof, der ſeine liturgiſchen Geſänge anſtimmt, ſind Dinge, über die unſere Cenſur nothwendig das Anathema ausſpricht.« Und nun zog ſogar auf dem Hoftheater am 23. Auguſt der gefürchtete »Don Carlos« ein.

Freilich nicht ohne erhebliche Eingriffe: Aus Domingo iſt ein Don Antonio Perez geworden, der Groſsinquiſitor iſt gänzlich beſeitigt, die zahlreichen Striche im Texte treffen vornehmlich alle Wendungen, die nur entfernt an Kirche und Religion anklingen oder gegen die Rechte der Geburt proteſtiren. Der Freundſchaftsbund des Prinzen und des Malteſers wird durch Kürzungen, die die Jugendgeſchichte faſt ganz beſeitigen, viel weniger intenſiv geſtaltet, es fehlt ſogar die Erzählung Poſas vor der Königin, die Schluſsworte, lautend: »Ich habe das Meinige gethan, thun Sie das Ihre« ſpricht Philipp zu Alba. Wieder liefert Perth einen ausführlichen Bericht:[2]



Coſtümbild (Klärchens Mutter) aus Goethes „Egmont".

Brockmann als Philipp ſpielte ſehr kunſtvoll: »Da man dieſen groſsen Künſtler nie als einen hartherzigen Vater, ſondern gewöhnlich als einen edlen achtungswürdigen Greiſen zu ſehen pflegt, gefiel er in dieſer Rolle etwas weniger.« Frau Koberwein war ſehr brav, »aber ihr Körperbau iſt für keine Eliſabeth geſchaffen, ſie iſt zu klein, zu zart geſtaltet, wie ſehr vermiſſen wir in dieſer Rolle unſere unvergeſsliche Mme. Rooſe. Herr Korn, jener Schauſpieler, der in jeder Rolle mehr Beweiſe ſeines Künſtlertalentes gibt, ſpielte den Don Carlos im erſten Akte etwas ſchüchtern und gezwungen, im zweiten Akte aber und dann bis ans Ende des Stückes mit einer Ungezwungenheit, mit einem Eifer, einer Würde und Anſtand, der nur einen Infanten von Spanien auszeichnet. Seine Declamation war ausnehmend ſchön. Mme. Bulla und Mlle. Rivolla gaben die unbedeutenden Rollen der Oberſthofmeiſterin und der Mondecar unbedeutend. Mlle. Lefèvre ſpielte die Eboli mit einem Feuer, mit einem Geberden- und Mienenſpiel, das in das Fürchterlich-ſchöne gieng. Herrn Lange als Marquis Poſa übergehe ich: ſo wie er wird ſchwerlich je ein zweiter Schauſpieler

---

[1] In einer Eingabe an die Polizeihofſtelle vom April 1811 rühmt ſie ihre Bemühungen für das Publicum und ihre Ergebenheit gegen die Staatsbehörden. Dafür »glaubt ſie ſich auch über muthwillige Beeinträchtigungen beklagen und auf den Schutz der Behörden rechnen zu dürfen. Dieſe Beſchwerde hat ſie gegen die hieſigen Wochenblätter zu führen. Frey mag die Beurtheilung der Spectakel und ſelbſt der von der Direction beſoldeten Individuen ſeyn, aber alles kommt hiebey auf die Zeit, wann geurtheilt wird, auf die Art des Vortrags an und die Sache wird deſto wichtiger, da jedes Publicum nun einmal ſo geartet iſt, daſs die öffentlichen Blätter auf ſein Urtheil und ſeine Stimmung weſentlichen Einfluſs haben.«

[2] Abgedruckt bei Gloſſy a. a. O., S. 125 ff.

die Rolle geben . . . Herr Ochſenheimer als Alba ſpielte dieſe Rolle wie alle ſeine intriguanten, in denen er ein vollendeter Künſtler iſt, mit Richtigkeit... Was ich bei dieſem Trauerſpiele bedauere iſt erſtens, daſs ſo manche Scenen übergangen wurden, und zweitens daſs ich manche vortreffliche Stelle nicht deutlich vernahm, da ich mich im zweiten Parterre befand, denn die franzöſiſchen Officiere unterhielten am noble Parterre ein immerwährendes Flüſtern, da dieſes Trauerſpiel für ſie kein Spectakel war, indem wenige die deutſche Sprache verſtehen und für das Auge ſich wenig Reiz darbietet.«

Andere Beurtheiler wiſſen manches auszuſetzen. Für das Morgenblatt läſst die »Darſtellung viel zu wünſchen übrig«. Beſonders ſcharf geht Varnhagen mit Lange ins Gericht, dem zu Liebe wohl im Texte alle auf den »Jüngling« deutenden Stellen geſtrichen ſind.[1] Die Prophezeiung Roſenbaums, das Stück werde nichts machen, erfüllte ſich nicht: noch im ſelben Jahre wurde es achtmal, 1810 ſiebenmal gegeben.

Am 23. Januar 1810 folgte die ſeit 1808 in Ausſicht genommene »Braut von Meſſina«.

Die Chöre, gegen die ſchon Schreyvogel Bedenken ausgeſprochen hatte, machten wenig Eindruck, das Schlimmſte war, daſs die Darſtellerin der Iſabella, Frau von Weiſsenthurn, mit ihrer weinerlich-ſingenden Manier das Stück ins Larmoyante zog. Auch hier hatte der Bearbeiter — wie berichtet wird, Stoll — unbarmherzig gewaltet, und von der Rolle der Beatrice, in der die Adamberger nur ſehr bedingt gefiel, zerſtückte Fragmente übrig gelaſſen.[2] Auch waren ſowohl Korn für den Don Manuel, Klingmann für den Don Ceſar[3] zu ſchwach. Die »Zeitung für elegante Welt« dürfte nicht Unrecht haben, wenn ſie zuſammenfaſſend ſagt: »Da iſt kein Gedanke von hoher Tragödie, man ſieht ein gewöhnliches bürgerliches Stück. Die Fürſtin kommt zu ihren Söhnen, wie eine Bürgersfrau zu ihren Kindern. Und die Chöre, ach, die Chöre!« Dieſe letzteren nennt auch Collin geradezu lächerlich.[4] Eine Vorſtellung 1812, die beſonders elend ging, ſo daſs der Souffleur ſich einmiſchen muſs, wird von Sonnleithner öffentlich entſchuldigt mit der Nachricht vom Tode Brockmanns, die auf alle lähmend gewirkt. (Öſterr. Beobachter 1812, Nr. 105.) »Ich halte mich«, ſetzt er hinzu, »für verpflichtet, hier zu bemerken, daſs die Mängel jener Vorſtellung den Herzen der Kunſtgenoſſen des Verblichenen mehr Ehre machen, als irgend ein Triumph ihrer Kunſt.« Der Referent erwidert ihm, daſs er durchaus nicht nach der einen Vorſtellung geurtheilt habe. Dazu komme eine wahrhaft elende Ausſtattung. »Daſs die Ritter in ihrem Ornate zugleich Stühle und Seſſel abtrugen, wird im Auslande kaum glaublich erſcheinen.« (Annalen 1810.) Beatricens Erwähnung von Pinien muſs, meint der »Öſterreichiſche Beobachter«, offenbar »der Ausbruch einer Fieberphantaſie ſeyn, denn man ſieht durchaus nichts, was irgend einer Pinie ähnlich wäre.« Im erſten Jahre der Aufführung füllt ein neugieriges Publicum zwölfmal das Haus, aber ſchon 1811 folgt nur eine einzige Wiederholung.

Die Erfolge der Cenſur gegenüber ermuthigen die Direction. Schon am 3. März 1810 reclamiren ſie bei der Polizeihofſtelle dringend die eingereichten Dramen »Egmont« und »Wilhelm Tell«.

»Da der Direction zur Befriedigung des Publicums von äuſserſter Wichtigkeit iſt, gröſsere theatraliſche Werke von den erſten deutſchen Dichtern, wie Schiller und Goethe, zu geben, wozu ſie die Ehre der Nation, die Würde des Theaters ſowie der Mangel an vorzüglichen neuen Stücken überhaupt

---

[1] Denkwürdigkeiten II, S. 275: »Schillers Don Carlos ſahen wir mit Staunen und Lachen, ich aus Studium ſogar zum zweitenmal, weil ich mir deutlich zu machen wünſchte, wie es mit der kunſtreich falſchen, abenteuerlich verſchobenen und völlig lächerlichen Betonung, mit welcher der Schauſpieler Lange ſeit vielen Jahren Beifall und Ruhm erwarb, eigentlich beſchaffen ſei; aber es war mir nicht möglich, der Sache auf den Grund zu kommen; er betonte regelmäſsig die Worte, von denen man es am wenigſten erwartete, es war ein fortwährendes Überraſchtwerden, und eine Regel, die doch vorhanden ſchien, läſst ſich nicht entdecken«. Lange ſelbſt berichtet in einem ungedruckten Briefe vom 3. September 1809: »Don Carlos hat ſehr gefallen, würde aber beſſer gefallen haben, wenn Domingo und der Groſs-Inquiſitor geblieben und die Darſtellung beſſer geweſen wäre. Brockmann war gar nicht Philipp, ſondern ein weinerlicher geſpreizter alter Schwächling, Mme. Koberwein als Königin — keine erhabene Königin, Mlle. Lefèvre als Eboli grimaſſirte zu viel, Korn ſpielte ſehr gut — überhaupt liebe ich dieſen jungen talentvollen Mann als Künſtler und als Menſchen. Ich gefiel ſehr und wurde gerufen. Dieſe Zufriedenheit des Publicums mit einem ſeit 40 Jahren gedienten alten Mann muſs mich entſchädigen für die neidiſchen niedrigen Cabalen von nichtswürdigen Comödianten und Buben.«

[2] Der »Öſterreichiſche Beobachter« 1811, Nr. 291, führt einige ſehr ſchädliche Striche an. So z. B. wurde von den Verſen »Es iſt geſprochen, Du haſt es vernommen: Wie die Seher verkünden ſo iſt es gekommen« einfach die zweite Zeile ganz weggelaſſen. Aus »Der Ruf zur Hora« wurde »Der Ruf zum Scheiden«, aus »Kirche« und »Kloſter« immer »Tempel« und »Eiland«. Iſabella ſagt: »So haltet ihr mir Wort, ihr Ahndungen« ſtatt: »Ihr Himmelsmächte!«

[3] Sehr günſtig urtheilt Emma Körner 1812 über die Vorſtellung, ſ. Peſchel-Wildenow, Körner S. 373. Man halte dagegen die ſcharfe Kritik in der Thalia 1813, Nr. 43, die die Vorſtellung manchmal geradezu eine »Parodie« nennt. — Toni Adamberger ſtellt Korn weit über Klingmann (ſ. Arneth a. a. O. I, S. 50).

[4] S. Werke VI, S. 381.



Coſtümbild (Akte) aus Wolfarts „Katakomben".

und der daher ſchwer zu vermeidende groſse Verluſt auffordern, ſo werden Euer Excellenz, von deren vertrauter Bekanntſchaft mit der deutſchen Litteratur die Direction die Würdigung der Wichtigkeit dieſes Gegenſtandes und die Betrachtung desſelben aus einem ächten Geſichtspunkte erwarten darf, um die gütige Bewilligung der Aufführung dieſer Stücke, mit dem Beyſatze gebeten, daſs Egmont und Wilhelm Tell ohnedieſs in Jedermanns Händen ſind und wo überdieſs alle Abänderungen an ſelben getroffen ſind, um alles, was nur immer anſtoſsig ſein könnte, ganz wegzulaſſen, welche Bewilligung die gute Folge haben wird, daſs wenn Stücke von ſo groſsem Werthe erlaubt werden, die Cenſur im In- und Auslande ſich mehr Achtung erwirbt und gegen dasjenige, was durch Trivialität eines Hoftheaters unwürdig und daher wirklich anſtöſsig iſt, um ſo ſtrenger ſeyn kann.«

Der »Wilhelm Tell« blieb dem Theater an der Wien vorbehalten. Der »Egmont« wurde am 24. Mai 1810 im Hoftheater gegeben.

Er that wenig Wirkung. Das Publicum klagte über »zu viel Raiſonnement und zu wenig Handlung« des Stückes, Ziegler, ein unmöglicher Egmont, miſsfiel, ſeinem Nachfolger Korn ging es nicht beſſer, der Adamberger, mit der Beethoven die Lieder einſtudirt hatte, fehlte die Kraft für die Schluſsſcenen. Die wichtigen kleineren Rollen ſind ſchlecht ſtudirt. So gibt denn Roſenbaum mit ſeinem Ausrufe: »Zum Verzweifeln langweilig!« wohl die Meinung der Wiener wieder, das Stück verſchwand auch 1812 nach acht Vorſtellungen wieder vom Spielplan.

Erwähnen wir noch den »Neffen als Onkel« in Schillers Bearbeitung, der nur am 7. und 8. April 1810 in Scene ging, ſo ſind die Neuheiten des claſſiſchen Repertoires erſchöpft. Maria Stuart[1] und Wallenſtein blieben vorläufig noch leere Verſprechungen. Wie es mit der tragiſchen Kunſt an der Hofbühne ſteht, charakteriſirt 1811 der Brief eines Ausländers, den die Zeitſchrift »Paris, Wien und London« einrückt.

»Im Schauſpiel fehlt es an Helden und Heidinnen, überhaupt an Subjecten, die groſse, echte Charaktere darſtellen können. König Lear iſt nicht aufzuführen; Macbeth ſollte ſeit dem Tode der unerſetzlichen Rooſe nicht mehr geſpielt werden. Hamlet wird geſpielt, aber wie? Selbſt die neuen der Stimmung der Zeit angemeſſenen Stücke von Schiller, wie die Braut von Meſſina und Maria Stuart ſind nicht nach Wunſch zu beſetzen. Geiſtreiche Rollen wie die einer Gräfin Orſina, einer Minna von Barnhelm miſslingen ganz. Am beſten werden die Kotzebueſchen Stücke geſpielt. Bey mancherley Anlagen werden die hieſigen Schauſpieler meiſtens durch den falſchen, weichlichen Geſchmack des Publicums verdorben. Man will hier gerührt ſein, ſelbſt im Luſtſpiele, daher nur recht viel Unglück, ergreifende Situationen, Jammer und Noth, auch wohl etwas Hunger nebſt vielem Edelmuth und einigen recht ſchwarzen Böſewichtern, und ſiehe da, das Glück des Stückes iſt gemacht. Nach dieſer weinerlichen Stimmung richtet ſich alles, daher der monotone, weiche Tonfall; das Hinſchmelzen, Verſinken in Zärtlichkeit; daher die girrenden Ach's und O's, die nie unterlaſſen, das Publicum auſser ſich zu ſetzen.«

Nach dieſem Recepte waren die Arbeiten der Hausdichter des Burgtheaters verfertigt; und wie anders ſtehen die Effectſtücke Zieglers, der, geſtützt auf ſeine Erfolge, 1811 um die Stellung eines Theaterdichters petitionirte, aber nur zum »Conſulenten« mit 500 Gulden Gehalt ernannt wurde, oder der Weiſsenthurn »Johann von Finnland« (1. October 1811) im Repertoire da, als Schiller und Goethe! Oder die weinerliche Verwechslungskomödie »Jenny« von Kurländer (23. September 1811) nach dem Franzöſiſchen bearbeitet, um nur die nachhaltigſten Erfolge zu nennen. Die bedeutſamen Anläufe, welche man in der Ausgeſtaltung des tragiſchen Repertoires gemacht hatte, werden bald aufgegeben. Auch deutſche Trauerſpiele wie Kotzebues »Heinrich von Plauen« oder Schmidts »Johann Vasmer« lockten durch ihre geringen Erfolge nicht zu weiteren Verſuchen an. Mit 1812 beginnt wieder die Alleinherrſchaft der Kleinigkeiten und Dutzendſchauſpiele, welche, wie der »Öſterreichiſche Beobachter« wahrnimmt, es verurſachen, daſs »kein Stück der höheren Gattung ohne hervorſpringende Mängel« gegeben werden kann.

[1] Die Direction reicht das Werk am 25. December 1810 der Cenſur ein, »ſo eingerichtet, wie es auf den Theatern zu Dresden und Prag aufgeführt wird. Da in dem Stücke nun Alles weggeblieben, was in Bezug auf den katholiſchen Cultus hätte anſtöſsig ſeyn können, und in politiſcher Hinſicht auch nicht das geringſte Bedenken dagegen eintritt, ſchmeichelt ſich die k. k. Hoftheater-Direction, daſs ſie die Bewilligung der Aufführung bald genug erhalten werde, um dieſes Stück noch während der günſtigen Theaterzeit benützen zu können.«



Coſtümbild (Nero) aus Wolfarts „Katakomben"

Schon zu Beginn des Jahres 1809 melden Berichterſtatter nach Frankreich, daſs in Wien die Köpfe durch Gelegenheitsſtücke ſehr erhitzt werden. An der antinapoleoniſchen Bewegung nahm auch das Burgtheater theil. In Collins »Mäon« hatte ſich die Geſtalt des Eroberers leiſe hervorgewagt, in dem Jambendrama »Marpha« von Freiherrn v. Putlitz (1. März 1809) ruft die greiſe Witwe eines Feldherrn das Volk einer ruſſiſchen Republik zum Kampf gegen den Tyrannen Iwan auf, der auf ſein »Recht der Macht« pochend, den Freiſtaat unterjochen will. Zwar machte der »Jambenwuſt«, wie Roſenbaum ſich ausdrückt, gar nichts, aber den freiheitlichen Declamationen iſt Thür und Thor geöffnet. Einem ungenannten Dichter rieth Eſterházy, ſein eingereichtes Trauerſpiel umzugeſtalten: »Der Tyrann ſoll fallen. Ihr Stück muſs im Geiſte des Tages gehalten ſeyn.«

In dieſer Zeit begnügt man ſich noch mit Andeutungen. Aber bald erwacht auch in Wien der Antheil an den Freiheitskriegen, und der Haſs gegen den Corſen, das Bedürfnis, ſich gegen ihn mit Deutſchland zu vereinen, wird laut. Auch auf der Scene. In dem Drama des Arztes Karl Wolfart »Die Katakomben« (17. Februar 1812) erſcheint Nero als Bekämpfer der chriſtlichen Urgemeinde in rückſichtsloſeſter Brutalität: Er hat ſeine Gemahlin Akte verſtoſsen und begehrt die Tochter des chriſtlichen Conſuls Metellus. Er nennt ſich ſelbſt im ſtolzen Übermuthe einen »Jupiter« und achtet nicht der warnenden Stimme eines Freundes, der ihm den Fluch der Welt vorhält und ihn beſchwört: »Geſtehe frei den Fehler ein, gelobe Frieden, Glück auf künftige Zeit, so war kein Kaiſer mächtiger als Du.« Sein Trotz wird gebrochen durch ſeine Niederlage, elend, bettelnd und jammernd gibt er ſich den Tod. Die Schauerſcenen, an denen das Stück überreich iſt, ſchreckten viele Zuſchauer ab, doch die Meiſterleiſtung Koberweins als Nero ſicherte dem Stücke ſeine Zugkraft, das literariſch allerdings gewiſs die Bezeichnung »dramatiſch-geſchichtliches Compendium« verdient. Die Inſcenirung war mangelhaft, und die Schwierigkeit, groſse Verwandlungen zu bringen, zwang ganze Scenen umzulegen und wichtige Stellen zu ſtreichen. Zum Schluſſe legte man dem ſiegreich einziehenden Galba, der im Originale ſtumm bleibt, eine groſse Tirade für das Chriſtenthum in den Mund, wohl um die Cenſur für das immerhin bedenkliche Werk zu captiviren.

Zugleich flüchtet man auch nicht mehr in die Ferne und läſst Wien ſelbſt erſcheinen. Bahnbrechend wirkten die Aufſätze M. v. Collins, welche energiſch für die nationale Dichtung in Öſterreich eintraten, und die Vorleſungen F. Schlegels über neuere Geſchichte 1810, in denen die Geſtalt Rudolfs von Habsburg in das glänzendſte Licht geſtellt wird.[1] Zieglers »Thekla die Wienerin« (17. April 1809) bringt die Befreiung Herzog Albrechts durch den Bürgermeiſter Wiens Ulrich v. Lichtenſtein und ſeine Tochter, das Heldenmädchen Thekla, ſowie die Erlöſung der Hauptſtadt vom Joche Ottokars, der zwar im Drama nicht ſelbſt auftritt, aber in ſeinem Übermuthe von Freund und Feind gekennzeichnet wird. Das falſche Pathos des Werkes gemahnt an die Volksbühne, der freche Burſche Zawiſch deutet auf Grillparzer vor. Trotz der von der Kritik mit Lobſprüchen bedachten Tendenz bringt es das »langweilige« Stück, wie Roſenbaum ſagt, nur zu vier Aufführungen. Erſt die Befreiungskriege ſelbſt zeitigen auch das Nationalgefühl, und Öſterreichs ſagenhafte Heldenfiguren treten an die Seite deutſcher Heroengeſtalten. Das bezeichnendſte Werk iſt der »Heinrich von Hohenſtaufen«, den Karoline Pichler mit einem patriotiſchen Prologe am 27. October 1813 auf die Scene des Burgtheaters brachte, nachdem ihr erſter Verſuch, den ſie dem Erzherzog Karl widmete, »Germanicus«, eine öde, handlungsarme Verherrlichung des Patriotismus, am 12. December 1812 gar nicht durchgegriffen hatte.[2]

Hier ſtehen ſich Friedrich I. der Hohenſtaufe, der an eine Weltmonarchie denkt, und Heinrich, dem nur ſein deutſches Vaterland am Herzen liegt, kämpfend gegenüber. Heinrich, dem Friedrich von Öſterreich treu zur Seite ſteht, ſchildert, wie die einzelnen Fürſten in ihren Sonderbeſtrebungen wachſen, die römiſche Kaiſerkrone iſt ihm eine »Thorheit, von welſcher Staatskunſt liſtig aufgeſtellt«, ganz wie Don Carlos und Philipp begegnen ſich Vater und Sohn in einer groſsen Scene, die Zukunft Öſterreichs wird in Träumen und Viſionen verkündet, und auf das Haupt des Edelknaben Rudolf von Habsburg beſchwört der greiſe Kaiſer, erſchüttert durch den Tod ſeines Sohnes, den Segen des Himmels für den »neuen Tag«, den »Habsburg-Öſterreich«

[1] S. Wihan a. a. O., S. 140ff., 147.

[2] Vgl. ihre Denkwürdigkeiten 2, 217, 251, III, 3 ff.

bringt, herab. Dramatifch und technifch geradezu kindlich, mit läppifchen Intriguen und Weibergefchichten arbeitend, oft platt in der Sprache, athmet das Werk doch in manchen Stellen eine Empfindung, die Grillparzer vordeutet. An ihn müffen wir denken, wenn wir den Preis der Heimat lefen:

Kennft du Öfterreich?
Des deutfchen Landes Kleinod und Juwel,
Gen Morgen hingeftellt, damit die Sonne
Als ihren Liebling es zuerft begrüfst,
Wo alle Kräfte lebhaft fich bewegen,
Wo niederthau'n des Himmels reichfte Segen,
Und feines Glücks ein edles Volk geniefst?

Sie felbft hat ausgefprochen, wie fie in diefes Werk die Ideen, welche die Zeit bewegten, niedergelegt hatte. Es machte bei der Aufführung den Eindruck eines für den 18. October gefchriebenen Gelegenheitsftückes. »Schade«, bedauert der »Eipeldauer«, »dafs es ein bifsl langweilig ift.« Es erlebte noch 1813 zehn Vorftellungen und erhielt fich bis 1818.

Die Befreiungskriege hatten in Deutfchland Kleifts »Hermannsfchlacht« gezeitigt; auch in Wien trat der Nationalheld, zu dem das deutfche Volk in allen Stürmen auffah, auf die Scene: freilich von der weiblichen Hand der Frau von Weifsenthurn recht kümmerlich ausgeftattet.

Ihr »Hermann« (27. November 1813), in gereimten, wahrhaft fchaudererregenden Jamben abgefafst, verkündet, wie das Werk des märkifchen Dichters, das bedingungslofe Recht des um feine Freiheit kämpfenden Volkes, den fremden Eroberer mit allen Liften und Falfchheiten zu umgarnen: »Den Feind zu täufchen, fchändet Edle nicht.« Auch den Chor der Barden hat fie fich nicht entgehen laffen. Aber ihre Erfindung ift der Gegenfatz zwifchen dem fcheinbar unthätigen Hermann und feinem Bruder, dem Römerknecht Flavus, an deffen Leiche der blinde Vater den Fluch fpricht über den »Deutfchen, der in fremde Tracht fich hüllt, der frech im Fleifch des eignen, Volkes wühlt«. Die Gröfse Deutfchlands verkündet hier eine Seherin die, wie das »Morgenblatt« fchreibt, erfcheint, niemand weifs warum, »noch dazu im eleganten Ballkleid«. Doch auch die deutfchen Recken find für ihren eigenen Nachruhm beforgt, wenn fie beim Auszuge in die Teutoburger Schlacht fchon prahlen: »Wie wir den deutfchen Heldenfinn bewahren, foll Sohn und Enkel ftaunend einft erfahren.« Und die Dichterin konnte nach der Völkerfchlacht bei Leipzig leicht mit den Worten fchliefsen: »Wenn Sinn und Herz und Hände fich verketten, dann ift es leicht, das Vaterland zu retten.« Da auch die Vorftellung fchlecht war, ift die Zahl von nur fünf Aufführungen begreiflich.



Caroline Pichler.

Neben den aufgeführten Dramen ftehen aber viele abgelehnte deutfch-patriotifche Stücke, die 1813 zu einer Zahl anfchwollen, die das Entfetzen des zum Lefen verurtheilten Sonnleithner begreiflich macht. Eine »Hermannsfchlacht« — wohl die Kleift'fche, die feit 1809 im Burgtheater lag – wird ohne Prüfung abgewiefen, da, felbft wenn fie gut wäre, »wir der Hermanns auf der Bühne fchon genug haben«; gleich daneben kommt ein »Vaterländifches Gedicht mit Chören und Tänzen«, »Die Deutfchen«, das denfelben Stoff behandelt, ein »Hermann der Cherusker« von Span mit deutlichem Bezuge auf Napoleon, fchon durch feine politifche Tendenz — den »Republicanismus« — unmöglich. Manches verbot die Cenfur wie Kotzebues »Rudolf von Habsburg und Ottokar« oder eine »Agnes von Meran« von M. v. Collin.[2]

Die kleine Gilde vaterländifcher Dramatiker hatte bedeutende Verlufte erlitten: 1809 war der befcheidene Hutt geftorben, 1810 fchied noch in voller Kraft H. v. Collin aus dem Leben. Das Andenken des vielbetrauerten Todten wurde nicht nur durch Wiederaufnahme feiner berühmteften Werke, des

[1] Vgl. Wihan a. a. O. S. 159 f.

[2] Diefes bisher ungenannte Werk liegt handfchriftlich in der Hofbibliothek mit projectirter Rollenbefetzung für das Burgtheater. Das Cenfurverbot ift vom 2. Januar 1809 datirt.

»Balboa«, auf vier Acte reducirt, mit Korn in der Titelrolle, des »Mäon«, des »Regulus«, geehrt, am 3. April 1812 veranſtaltete auch das Burgtheater, nachdem ſchon mehrere Akademien zum Beſten ſeines Denkmals vorangegangen waren, eine Trauerfeier, zu der M. v. Collin eine matte Nachahmung der Benzel-Sternau'ſchen Schiller-Feier »Die Pilgerreiſe« beigeſteuert hatte. Wie wenig das Publicum des Dichters dachte, zeigt der auffallend ſchlechte Beſuch des Theaters; was geboten wurde, erregte nur Unzufriedenheit. Die leeren Jambentragödien haben abgewirthſchaftet. Schon Collins ſchwächlicher Epigone, Chriſtoph Kuffner, vermochte mit ſeiner Römertragödie »Tarpeja« (26. März 1813) gar nicht durchzudringen, ſo daſs ſie nur zweimal in Scene ging. Die Kritik ſchreibt die Schuld theilweiſe den mörderiſchen Strichen, theilweiſe der Rollenunkenntnis der Schauſpieler zu.[1] Und ähnlich ergeht es dem »Hannibal« eines öſterreichiſchen Officiers, Freiherrn v. Rothkirch (1. März 1814), dem das gähnende Auditorium die »ſchöne Sprache« nachrühmte.

Viel lebendigere Werke hatte man ſich von einem, nur kurze Zeit wirkenden Talente verſprochen, das ſchon durch ſeine Abſtammung wie ein Sendbote claſſiſcher Tradition in Öſterreich begrüſst wurde. Es war Theodor Körner.[2] Dem liebenswürdigen Jüngling hatte ſich Wiens glänzendſte Geſelligkeit aufgethan, wie in einem Rauſche ſog er Kunſt und Leben der frohen Kaiſerſtadt in ſich ein, und als er gar die Liebe eines ſo reichbegabten und tadellos ſittigen Mädchens, wie Antonie Adamberger, erhielt, ſchien ihm eine neue, beſſere Heimat, ein ſicheres Lebensglück in engſter Verbindung mit der Bühne des Hoftheaters beſchieden. Mit kleinen Alexandriner Luſtſpielen hatte er freundliche, aufmunternde Erfolge erzielt: auf dieſe hin wurde er vom 1. Januar 1813 ab als Hoftheaterdichter mit der Verpflichtung, jährlich zwei groſse und zwei kleine Stücke zu liefern und die nöthigen Abänderungen an angenommenen Stücken vorzunehmen, gegen einen Gehalt von 1500 Gulden engagirt.[3] Sehr richtig ſchreibt Dorothea Schlegel über dieſes zweifelhafte Glück:



Maximilian Korn als Balboa.

»Der junge Körner iſt zum Hoftheaterdichter ernannt, das wird wohl nun ſo viel heißen als er wird früher noch als es ſonſt geſchehen wäre, recht ſanft eindämmern in die allerkotzebueſcheſte Gewöhnlichkeit. Ohne dieſe Fortune, die er wohl ſeiner Handfertigkeit und ſeinem familiären Umgange mit den Schauſpielern verdankt, hätte er ſich doch vielleicht einige Stufen höher bringen können. Dies wäre ein vortreffliches Amt für einen ausgemachten Dichter geweſen, der ſich des Theaters hätte annehmen wollen: Für einen jungen Menſchen wie Körner iſt es geradezu ein Verderb, ohne daſs die Bühne etwas dabei gewinnen wird. In Wien heiſst er allgemein der zweite Schiller. Sie meinen ihn damit zu ehren, eigentlich aber geben ſie ihm dieſen Beinamen, weil ihnen Schiller ganz natürlich bei dieſen Dramen einfallen muſs, da er aus lauter Reminiscenzen an Schiller beſteht.«

Es iſt kein Zweifel, Körner hat die Wiener Luft nicht gut gethan. Seine Neigung zur Oberflächlichkeit, ſeine geringe Sorgfalt für ſprachliche Durchfeilung, der Mangel an Vertiefung — alle dieſe Eigenſchaften finden im »Capua der Geiſter« ihren Nährboden. Ihm wird das Dichten ungemein leicht — »die Dramen gehen ihm ab wie Waſſer« ſchreibt Friedrich Schlegel — aber ſeine Entwickelung läſst ſich dahin zuſammenfaſſen: er begann mit Nachahmung Kotzebues und endete mit Nachahmung Schillers. Einem Anfänger, der die ſinnloſeſten Excentricitäten begeht, vermag der Kenner ein günſtiges Horoſkop zu ſtellen; wer aber in ſolcher Weiſe jeder Eigenart entbehrt, dem gehört auch die Zukunft nicht. Ein geiſt-

[1] »Selbſt von der zweiten Vorſtellung«, ſchreibt die Thalia, »kann man nicht ſagen, daſs geſpielt wurde. Vier oder fünf Rollen, ſo vertheilt, wie ſie hier waren, würden ſelbſt das beſte Trauerſpiel fallen machen«.

[2] Aus der reichen Literatur vergl. beſonders Peſchel-Wildenow, Th. Körner, 1898, und H. v. Jaden: Th. Körner und ſeine Braut, 1896.

[3] Der Contract, der in den Acten der Intendanz nicht mehr erliegt, iſt abgedruckt in den Frankl'ſchen Sonntagsblättern 1847, Nr. 39.









voller Kritiker hat gemeint, bei längerem Leben wäre aus ihm vielleicht ein Bauernfeld geworden; ich könnte ihm höchftens die Nachfolge Kurländers ins Auge ftellen. Was in feinen kleinen Luftfpielen angenehm berührt, eine gewiffe jugendliche Natürlichkeit und Frifche, das verfchwindet, fobald er das Schlachtrofs der Tragödie befteigt und Fanfaren blafen läfst.



Carl Theodor Körner.

Man glaube auch nicht, dafs feine Zeitgenoffen ihn durchwegs überfchätzt haben. Im Gegentheil: felbft das Publicum ging nicht mit feiner Production. Die »Braut« (17. Januar 1812) wurde fünfmal gegeben, der »Grüne Domino« (am felben Abend), in dem die Adamberger und Krüger ganz reizend wirkten, kam bis 1813 fünfzehnmal zur Aufführung und wurde dann bis 1822 zurückgelegt. Der »Nachtwächter« (19. März 1812) kam zehnmal. Er »gefiel gar nicht«, meldet Rofenbaum. Körner felbft fchreibt immer ganz entzückt über Aufnahme und Darftellung. Zeitfchriften, wie die »Thalia«, tadeln fchon die Flüchtigkeit der Production. Viel beliebter wurden die Trauerfpiele, weil fie mit äufserem Spectakel arbeiteten. »Toni« (17. April 1812), eine Verballhornung der Kleift'fchen Erzählung, die, wie Tieck fagt, dabei untergegangen ift, ohne dafs ein Drama daraus geworden wäre, mufste, meint die »Theater-Zeitung«, »den Beifall der Menge erhalten, da es von Theatercoups wimmelt, die Tugend fiegen und das Lafter vor Augen des ganzen Publicums beftrafen läfst«. Schon die, nach einem Ausdruck Zelters, den »Räubern nachgequälte« Hedwig (11. Juni 1813) lebt zunächft nur ein Jahr auf der Scene, fie findet Zufeher, die gegen die Gräfslichkeit proteftiren, und die Kritik geht fcharf mit ihr ins Gericht.[1] Schon vorher hatte der »Zriny« im Theater an der Wien nur fehr getheilten Beifall geerntet.

Als er ins Feld zog, erhielt er von Lobkowitz unbefchränkten Urlaub und das Verfprechen, nach beendigtem Kriege in feine Stellung zurückkehren zu dürfen. Am 26. Auguft 1813 ftarb er den Heldentod. Wie die Nachricht viele Wochen fpäter in Wien bekannt wurde, vergoldete fie fein ganzes poetifches Wirken wie mit einem plötzlich einfallenden Sonnenftrahl. Man trauerte um einen neu gewonnenen Heimatsgenoffen, man theilte den Schmerz der Braut, die der auserkorene Liebling aller Kreife der Refidenz war. Der feurige Geift, den die grofse Zeit in feine Lieder gegoffen, fchien auch in die früher wenig geehrte dramatifche Production hinüberzufliefsen. Theodor Körner wurde zum grofsen Dichter. Aber die Gefchichte darf nicht zögern, feftzuftellen, wie wenig er dem deutfchen Theater gefchenkt und wie bedeutungslos fein Wirken für die Wiener Bühne gewefen.

Unfere Darftellung hat fchon mehrfach in die neue Direction des Fürften Lobkowitz hinübergegriffen. Die Perfon des Leiters hatte gewechfelt, der Geift der Anftalt nicht. Auch er, der ein feingebildeter Mufiker war, hatte die beften Abfichten, die Zeitfchrift »Paris und Wien« begrüfst ihn mit enthufiaftifchen Worten. Am 15. September 1812 unterbreitet er Wrbna einen bemerkenswerthen Vorfchlag, der vor Allem auf eine Verbefferung der Dichterhonorare abzielt.

[1] Z. B. Sammler 1813, Nr. 9: Der Dichter hat im 3. Acte die »Gemeinheiten nicht verachtet«, die Hauptfcene »fcheitert an der Ohnmacht der Kraft des Dichters«. »Die Sprache der handelnden Perfonen oder, wie wir lieber fagen möchten, des Dichters ift das Tadelnswürdigfte in dem Stücke.« Ähnlich Theater-Zeitung 1813, Nr. 6; »Körner«, fagt das Morgenblatt Nr. 24, »hat durch Zriny und diefes Drama fich nicht als tragifcher Dichter bewährt, vielmehr feinem durch einige niedliche Dichtungen begründeten Rufe gefchadet.« In der »Thalia« 1813, Nr. 13, heifst es: »Kotzebue, dem Körner weder in Hinficht der Erfindung und Darftellung, noch des Witzes und der komifchen Kraft, am wenigften aber der Ausführung und Charakterzeichnung auf keine Weife bis jetzt entgegengeftellt werden kann, hat nirgends ähnliche Karikaturen hervorgebracht.« »Lauter Schwulst und Phantasterey«, sagt Schreyvogel von »Hedwig«.

»Ganz natürlich erſcheint es, daſs ſich die Zahl der vorzüglichen deutſchen Dichter jetzt nur auf ſehr wenige, kaum auf ſechs erſtreckt, unter welchen wenigen ſich auch dieſe nicht über die Mittelmäſsigkeit erhoben haben würden, wenn ihnen nicht ein anderes Nebengeſchäft den Lebenserwerb verſchafft hätte. Wenn Kotzebue nur das erworben hätte, was ihm ſeine Schauſpiele eintrugen, ſo würde er ein dürftiger Mann ſeyn und kein Dichter hat ſo viel geſchrieben als er.« Er verweiſt auf das Vorbild Frankreichs. »Es wird immer von Zeit zu Zeit groſse Geiſter geben, die für die Bühne arbeiten, ſelbſt wenn ſie darben ſollten; aber dieſer hohe Enthuſiasmus gehört zu den ſeltenſten Erſcheinungen und wie manches Talent wird im Keime erſtickt worden ſeyn, weil ihm jene ſeltene genialische Kraft, dem Schickſal mühſam Trotz zu biethen, mangelte. Es iſt wahr, daſs durch das Geld keine groſsen Geiſter entſtehen; aber eben ſo wahr iſt es, daſs der groſse Geiſt ſich nur dann entwickeln kann, wenn er nicht durch Mangel unterdrückt wird.« Joſef II. bewilligte die Einnahme der dritten Vorſtellung, »es kam aber davon ab, und die Dichter zogen ein mäſsiges Honorar[1] vor, weil der Preis für ihre Arbeit zu ſehr dem Ungefähr überlaſſen war.« Eine Regelung iſt nöthig; und die einzig richtige bildet »die Bemeſſung einer Tantième«. Es ſollen »von der Einnahme nach Abſchlag der täglichen Verwaltungskoſten und mit Ausſchluſs des Abonnements der Logen und geſperrten Sitze durch die erſten 3 Jahre 10 Procent, durch die nächſten 3 Jahre 7 Procent, dann 5 Procent verabfolgt werden, auch hätten die Erben des Künſtlers auf 3 Jahre das Erbrecht dieſer Tantièmen . . . Hätte Kotzebue eine Tantième genoſſen, ſo würde er jetzt kein Vielſchreiber ſeyn, und ſeine Arbeiten würden eine Vollendung haben, die ihnen jetzt gänzlich mangelt. Nur ſo werden und können claſſiſche Stücke und eine eigentlich deutſche Bühne entſtehen.«

Sein Vorſchlag wurde nicht angenommen; hohen Orts hat man zu ſtarke Bedenken, es könne daraus nach Ablauf des Pachtvertrages eine Belaſtung des Aerariums entſtehen. Aber jedenfalls gebührt Lobkowitz der Ruhm, die Reform, die ſpäter Holbein durchführte, als Erſter ins Auge gefaſst zu haben. Ebenſo ſucht er noch in demſelben Jahre die Rechtsfrage der Contracte zu regeln. Auch im Repertoire lieſs er es nicht an kleinen Bemühungen fehlen, die eine Wendung zum Beſſeren vorzubereiten ſcheinen. Aber bei ihm iſt alles vergebens durch ſeine miſsliche finanzielle Lage.[2] Im April 1813 macht er Bankerott, und die Fürſten Joſef zu Schwarzenberg und Anton Iſidor zu Lobkowitz erſtatten am 28. Mai den traurigen Bericht:

»Bei der Übernahme der Vermögensadminiſtration des Herrn Joſeph Fürſten zu Lobkowitz, dermaligen alleinigen Hoftheaterpächters, haben wir leider eine ſo bedeutende Schuldenlaſt an Conti, Gagen, Garderobegeldern und Honorarien und eine totale Erſchöpfung der Hoftheatercaſſe gefunden, daſs die Nothwendigkeit zur Sperrung der Hoftheater gar bald eintreten dürfte, beſonders da mit Ende des Monats für das geſammte Hoftheaterperſonale die monatlichen Gagen zur Zahlung verfallen, worunter ein groſser Theil auch für den früheren Monat April im Rückſtande haftet. In der Betrachtung, daſs die Leitung der Hoftheater nicht als ein bloſses Privatgeſchäft des Herrn Joſeph Fürſten zu Lobkowitz, ſondern das Spielen in den Hoftheatern in manchen Rückſichten als ein Zweig der öffentlichen Staatsverwaltung anzuſehen iſt, finden wir uns verpflichtet, Eurer Excellenz als Oberſtem Hoftheater-Director von dieſer traurigen Lage der Hoftheater die geziemende Anzeige zu machen, um für dieſen Fall die nöthigen Vorkehrungen treffen zu können, nachdem in dem Fürſtl. Lobkowitz'ſchen Vermögensſtande keine Quellen vorhanden ſind, welche ſo ſchnell flüſſig gemacht werden könnten, um gegen dieſe ſonſt unvermeidliche Stockung Rath zu ſchaffen.«

Lange Verhandlungen ſpielen zwiſchen den verſchiedenen Behörden. Die Polizeihofſtelle (7. Juni) dringt darauf, daſs der Pächter von ſeinen Verpflichtungen, in beiden Theatern täglich Spectakel zu geben, nicht losgezählt werde. »Der dermahligen Pachtung dürfte auch dieſe Pflicht, wenn die Verwaltung mit einiger Einſicht nebſt Erledigung des etwa zum Theil zu koſtſpieligen, zum Theil auch überflüſſigen Perſonals geführt wird, keineswegs läſtig, ſondern ſehr zu ihrem Nutzen und Gewinn ausfallen.« Gegen jene Schauſpieler, welche ſich »wegen rückſtändiger Bezahlung zu ſpielen weigern«, wird amtsgehandelt werden.

Ohne einen Geldzuſchuſs, erklären die Adminiſtratoren, ſei die Weiterführung unmöglich. Das Theater in Hofverwaltung zurückzunehmen, wagt keine der maſsgebenden Perſönlichkeiten unter ſolchen Calamitäten vorzuſchlagen. Am 18. Auguſt entſcheidet der Kaiſer: »daſs die gänzliche Losſprechung des Fürſten Lobkowitz nicht ſtattfindet, wohl aber will ich geſtatten, daſs Fürſt Lobkowitz ſich um einen Pächter bewerbe, welchen Ich, falls er annehmbar wäre, an ſeine Stelle in der Pachtung der Hoftheater eintreten laſſen würde. Zur Erleichterung dieſes Geſchäfts bewillige Ich aus beſonderer Gnade vom 1. September d. J. an für die Hoflogen und Freybillete gegen ordentliche Rechnungslegung an Meine Hofkammer die Summe von 24.000 Gulden jährlich.« Für die Monate Juni bis Auguſt wird eine Art Sequeſtrationsverwaltung eingeſetzt, unter Leitung des Hofrathes Ritter von Fuljod; während dieſer Zeit wird das Deficit »der von den täglichen Einnahmen und jährlichen Abonnements nicht bedeckten Ausgaben durch Kameral-Vorſchüſſe bedeckt«. Nur dadurch lieſs ſich eines der beiden Hoftheater durch die zwei Monate offen halten. »Ich habe mich«, fährt Schwarzenberg fort, »in der kurzen Zeit, als ich mich mit der Oberleitung der Hoftheater beſchäftigen muſs, überzeugt, daſs die Urſachen der auſserordentlichen Zerrüttung, in welcher ſich die Hoftheater dermahlen befinden, nur in der Verſchwendung ſo vieler überflüſſiger Ausgaben, in der wenigen Benützung mehrerer ſehr theuer bezahlter Kunſttalente und in der totalen Auflöſung der bey dieſem Geſchäfte vorzüglich nothwendigen Directions-Ordnung zu ſuchen ſind. Die Möglichkeit einer ſehr bedeutenden Erſparung liegt außer allem Zweifel.« Schauſpiel, Oper, ja auch Ballet läſst ſich beibehalten, »wenn E. M. ſich bewogen finden wollte, für die Hoftheater zur nothwendigen Erhaltung ihrer Würde ſowohl als ihrer in moraliſcher und politiſcher Rückſicht nothwendigen Tendenz, zur Beförderung der Kunſt, zur Nazionalbildung und zum Vergnügen der ſo zahireichen Claſſe der gebildeten in- und ausländiſchen Einwohner dieſer Haupt- und Reſidenzſtadt einen angemeſſenen jährlichen Unterhaltungsbeytrag zu bewilligen.« Eine Weiterführung der proviſoriſchen ärariſchen Verwaltung bis zur Auffindung eines neuen Pächters erweiſt ſich als unbedingt nothwendig. Flehentlich bitten die Regiſſeure (10. Juli) um Bezahlung ihrer Rückſtände und wenden ſich an den Kaiſer mit dem dringenden Anliegen, »daſs ſie unter keine Unterpachtung gerathen«, ſondern daſs, indem

---

[1] So wurden für kleine Stücke 80 Gulden bezahlt, Collin erhielt für den »Mäon« 300 Gulden, die Weiſſenthurn für den »Wald bei Hermannſtadt« 225 Gulden. »Es iſt wirklich ein gröſseres Glück«, ſchreibt der »Eipeldauer« 1810, »ein Aktör z'ſeyn als ein Theaterpoet: denn dieſen werden ihre Belohnungen ſchrecklich ſchmal zugſchnitten und öfters müſſens auch lang darauf warten.«

[2] Brentano an Arnim, Auguſt 1813: »Die Bühnen ſind durch liederliche Wirthſchaft hier ſo herunter, daſs dem Director Lobkowitz von den Schauſpielern, die ſeit elf Monaten keine Gage erhalten, ſeine Staatskutſche, alle Möbel, aller Wein, kurz, was er hat, confiſcirt iſt. Es iſt ein Skandal. Und doch ſind ſechs hieſige Theater täglich angefüllt.« (R. Steig, A. v. Arnim und Cl. Brentano. S. 322)



Zacharias Werner.

fie »unter des allerhöchften Hofes unmittelbare Direction geftellt werden, zur Probe nur ein Jahr die Leitung des deutfchen Hoftheaters einem Comité der erften Schaufpieler unter den Bedingungen wie dem Freiherrn von Braun anvertraut werde«. Schwarzenberg entwirft (16. Auguft) ein klägliches Bild von der finanziellen Lage feiner Schutzbefohlenen und rühmt ihre »Gutmüthigkeit«, mit der fie alle Kräfte aufgeboten, eine Stockung hintanzuhalten; am 31. erklärt er es für unmöglich, die Pachtung weiter fortzuführen. »Alle Gemüther find in einer Bewegung, in welcher es nicht möglich ift, dafs fie ihre Pflicht erfüllen . . die Auflöfung der erften Schaubühne Deutfchlands wird unvermeidlich feyn«. Auch Hartl, der wieder der Adminiftration beigezogen erfcheint, fordert (22. September) die Fortdauer des Províforiums und des Zufchuffes. Die Hauptlast fei das grofse Perfonal, von dem die Adminiftration Niemand zu entlaffen vermöge, weil fie die Rückftände nicht bezahlen könne. Er tadelt den »Leichtfinn« des Fürften Lobkowitz, der in feiner Liberalität die Künftler »durch Nach- und Freygebigkeit« fehr verwöhnt habe.

Der Hof will nichts für das Theater thun und fucht die unangenehme Laft möglichft von fich abzufchieben, der Pächter kann nichts thun. In diefer Situation wird der Antrag des Grafen Palffy, wieder die Hoftheater zu übernehmen, mit grofser Freude begrüfst. Was diefen Mann verlockte, fich in ein Gefchäft, das ihm fo wenig erfreulich gewefen war, wieder einzulaffen, waren die fcheinbar günftigen Bedingungen, die ihm geboten wurden.

Am 10. März 1814 beftätigt der Kaifer den Grafen Ferdinand Palffy als Pächter der beiden Hoftheater auf Grund des Contractes von 1804, der Vorfchufs von Juli und Auguft 1813 mit 25.500 Gulden wird ihm als unverzinsliches Darlehen für die Dauer des Contractes belaffen, er erhält 24.000 Gulden jährlich Entfchädigung und einen einmaligen Kameralbeitrag von 30.000 Gulden, über deffen Verwendung Fuljod die Controle zu üben hatte. Am 31. März läfst Palffy die Mittheilung feiner neuerlichen Directionsübernahme an die Mitglieder ergehen.

»Die aufserordentliche Lage, worin fich die Hoftheater feit längerer Zeit befinden, die Schwierigkeiten, unter welchen ich fie auch noch jetzt übernehme, geben mir einen erhöhten Anfpruch auf den guten Willen und den Dienfteifer aller Mitglieder. Ich verhehle Ihnen nicht, dafs der beffere Zuftand des Theaters und Ihr eigener nur durch Ihre eifrigfte Mitwirkung erreicht werden kann, und dafs von nun an alle kleinlichen Rückfichten aufhören müffen, um den großen Intereffen des Ganzen und dem des Publicums Platz zu machen. Seine Majeftät hat meinem Wunfche Gehör gegeben, mich in der Leitung der Theatergefchäfte durch Beigebung eines Mitgliedes Allerhöchft Ihrer Hofftelle, den Herrn Hofrath von Fuljod, zu unterftützen, welcher der Centralcommiffion beiwohnen wird, von der die Kanzley, die Regie, die Direction, das Orchefter und fämmtliche Individuen der Hoftheater künftig Ihre Inftructionen und Weifungen zu erhalten haben. Ich vertraue bei der Ausführung meiner dem Beften des Theaters gewidmeten Abfichten auf die Folgfamkeit und die wetteifernde Verwendung aller Mitglieder desfelben. Nur in diefem Vertrauen wage ich es, der National-Bühne eine beffere Zeit anzukündigen, einer Bühne, deren Wiederherftellung uns die Gnade Seiner Majeftät, die Ehre, der eigene Vortheil und die beynahe ermüdete Geduld des Publicums zur dringendften Pflicht machen.«

Mit Palffy waren die alten Schäden wiedergekehrt: die Schaffung eines fchwerfälligen Inftanzenapparates und die unglückfelige Verquickung mit dem Theater an der Wien, das durch »Augen- und Ohrenfpectakel« das Wiener Publicum immer blafirter gemacht hatte. Dafs daraus neuerdings kein Heil erwachfen konnte, war für jeden Einfichtigen fchon von vornherein klar.

Von einem durchdachten, planvollen Repertoire konnte unter diefen Verhältniffen keine Rede fein. Man lebt von Tag zu Tag,



Coftümbild (Franz von Brienne) aus Werners „Templern auf Cypern".

rafft an Novitäten zuſammen, was auf dem Markte lag und ſpielt es herunter. Ihre Zahl iſt nicht gering: 1812 und 1813 erleben 47 Stücke ihre Erſtaufführung, darunter 26 ein- und zweiactige. Diejenigen, die nicht durchgreifen, werden ſchnell beiseite geworfen, die mit Beifall aufgenommenen erſcheinen ſo lange auf dem Spielplan, bis ſie Niemand mehr ſehen will. Von bedeutſamen Gäſten iſt nur Eſslair und Frau hervorzuheben, die in Rollen Langes und der Rooſe Mai 1813 auftreten. Er »brüllt« zu viel, ſie iſt eine echt tragiſche, etwas ſchwere Schauſpielerin, für das Luſtſpiel zu ſehr »Melpomene«, im Trauerſpiel leicht monoton. Auch hatten ſie kein Glück in den von ihnen gewählten Stücken. Die alte »Weiberehre« Zieglers fiel durch die Darſtellung,[1] die »Sonnenjungfrau«, welche man nach langer Pauſe ſchon 1809 wieder aufgenommen hatte, wirkte ſehr veraltet, und der »Tancred« langweilte das Publicum, ſo daſs der Beſuch ein ſchlechter war und die verwöhnten Gäſte Wien wieder gerne verlieſsen.



Clemens Brentano

Der gröſste Erfolg, den das Burgtheater ſeit Jahren hatte, war dem Luſtſpiele der Weiſſenthurn: »Welche iſt die Braut?« (25. Januar 1813) beſchieden. In dieſer ganz harmloſen Moderniſirung des Aſchenbrödl-Stoffes wirkte beſonders eine groſse Geſellſchaftsſcene, in der ein Declamatorium veranſtaltet wird. Der gemüthliche, treuherzige Ton, die bewährten Typen, mit leichter Mühe glänzend dargeſtellt, verſchafften dem Stücke die ganz ungewöhnliche Zahl von 17 Aufführungen im erſten Jahre und erhielten es bis zur Zeit Laubes, der ihm ein freundliches Wort widmet, der Scene des Burgtheaters, auf der es im Ganzen 58mal erſchien.[2] Nur ein Senſationsſtück Kratters »Die Pflegeſöhne« (27. Juni 1812) machte ihm eine Zeitlang den Vorrang der Beliebtheit ſtreitig.

Das claſſiſche Repertoire wird ganz vernachläſſigt und durch kein neues Werk bereichert. Was an ernſten Werken erſcheint, iſt dem unmittelbaren perſönlichen Einfluſs der Romantik zu verdanken. Und durch dieſen kommt es zu einigen zufälligen Experimenten, die durch ihre literariſche Eigenart merkwürdige Oaſen in der Wüſte des eintönigen Repertoires bilden. Am 28. März 1811 brachten die Regiſſeure die »Templer auf Cypern«, das bizarre, ganz untheatraliſche Product von Zacharias Werner, als erſter Theil des dramatiſchen Gedichtes »Die Söhne des Thales« gedacht. Leider iſt der Text nicht erhalten, der, wie der »Öſterreichiſche Beobachter« (Nr. 96) meldet, aus zwei verſchiedenen Bearbeitungen des Verfaſſers zuſammengeſtellt iſt, mit Auslaſſungen und Zuſätzen, welche manche Scenen und Geſtalten ganz unverſtändlich machen, wozu auch ungeſchickte decorative Zuſammenziehungen das Ihrige beitragen. Roſenbaum nennt das Stück »ſehr langweilig« und ſpricht damit allen Theaterbeſuchern aus dem Herzen. Man wundert ſich beinahe, daſs es doch vier Vorſtellungen erlebte.[3] Aber dieſer Verſuch, die dramatiſche Romantik der Wiener Bühne einzuverleiben, war nur das Vorſpiel eines viel gewagteren und völlig miſsglückten Wagniſſes. Der 18. Januar 1814 führte Clemens Brentanos Bearbeitung ſeines »Ponce de Leon« als »Valeria oder Vaterliſt« zum erſten und einzigen Male auf die Scene. Daſs es auf ihr erſchien, hat wieder nur in perſönlichen Beziehungen zu dem Dichter ſeine Urſache.

[1] »Niemand konnte ſeine Rolle, alle Scenen waren Pauſen, Heurteur und Klingmann blieben ganz ſtille ſtehen.« (R.)

[2] Die Première fand als Regie-Benefiz ſtatt; die ungewöhnliche Wahl eines Luſtſpiels wird von der Kritik getadelt. Lobkowitz ſchenkte der Dichterin die Einnahme der zweiten Vorſtellung, die 800 Gulden betrug. Roſenbaum nennt es ein »miſerables, oft ſchon dageweſenes Zeug«; ähnlich denkt Schreyvogel.

[3] »Eipeldauer« 1811, Nr. 6: »Die Direction hat erſtaunlich viel Geld auf die Decorationen und auf die Kleidung ausgeben und gſpielt iſt auch recht brav worden; aber trotzdem hat das neue Stück nicht recht gfallen wolln. Da wird aber d' Haupturſach ſeyn, daſs viele Zuſchauer von der Gſchicht und von den Ordensregeln der Tempelherrn nichts wiſſen und da is ihnen freylich manches ſpaniſch vorkommen.« Auch Schreyvogels Tagebuch urtheilt abfällig.

Brentano war 1813 nach Wien gekommen und hatte ſich ſchnell mit den literariſchen und theatraliſchen Kreiſen der Reſidenz in Verbindung geſetzt, er dachte für ſich, mehr noch für Freund Arnim an die Stelle Körners als Theaterdichter, ſo abfällig und verbittert er ſich auch über die derouten Bühnenverhältniſſe der Hauptſtadt äußert.[1] Mit Beginn des Jahres 1814 trat er als Mitarbeiter einer Zeitſchrift bei, welche Bernard als Fortſetzung der »Thalia« unter dem Titel »Der dramaturgiſche Beobachter« 1813 ins Leben gerufen hatte.

Der erſte Jahrgang ſteht durchaus auf dem Niveau des nicht übermäſsig tiefen, aber geſund denkenden und urtheilenden Herausgebers und erhebt ſich ſchon dadurch über die journaliſtiſchen Concurrenzunternehmungen. Die Haltung gegen das Hoftheater iſt eine freundliche, auch die kleineren Stücke werden nicht ungünſtig aufgenommen, wenn auch gelegentlich ein Proteſt ertönt gegen die Überfülle dieſer Einacter, »die die Mode unſere Jugend beim Frühſtück zuſammenreimen läſst, um vor dem Nachtmal die Ohren des Publicums zu foltern«. Verurtheilt werden die »Überſetzungen franzöſiſcher Machwerke, die wie eine Seuche um ſich greifen, den geſunden deutſchen Geſchmack anfreſſen und die eigene Kraft, die freye poetiſche Thätigkeit einſchläfern und lähmen«. Dagegen hält der Kritiker ein Werk wie Groſsmanns »Nicht mehr als ſechs Schüſſeln« für das Muſter eines geſunden Familienſtückes, während Körner direct unfreundlich behandelt wird. Groſse Aufmerkſamkeit erſcheint der Darſtellung und den einzelnen Künſtlern zugewendet, gegen Langes Weiterſpielen wird lebhaft opponirt, wo er »den Gränzpunkt ſeines Künſtlerruhms« erreicht habe. Das claſſiſche Drama wird gefordert. »An den Schauſpielern liegt es, wenn das Publicum noch bey dem Vorurtheile beharrt, es müſſe bey den Darſtellungen von Goethes Werken nichts als Langeweile empfinden.«

Ein vollſtändig neuer Ton kommt mit dem zweiten Jahrgange in das Blatt hinein. Die Berichte, welche Brentano, meiſt als »der Theaterkritiker von Langenſalza«, ſchrieb, ſind Leiſtungen eines ganz eigenartigen Geiſtes, der ſich mit übermüthigſter, ſouveränſter Laune über Werk und Darſteller hinüberſchwingt und die Kritik zu einem tollen, purzelbaumſchlagenden Capriccio von wahrhaft Fiſchart'ſcher Kraft der Wortbildung und verblüffender Taſchenſpielerkunſt des Witzes macht. Bietet uns Schreyvogel im »Sonntagsblatt« den reinen Fluſs geordneter, ſyſtematiſcher Gedanken eines akademiſchen Schriftſtellers, ſo ſtehen wir hier vor dem Stromwirbel einer ſich überſtürzenden Phantaſie. Was man heute als impreſſioniſtiſche Kritik bewundert, hat Brentano hier in glänzendſter Weiſe geliefert: jedes Referat iſt eine Individualität, die Kritik über ein Werk wird zur Kunſtleiſtung an und für ſich, die erſten wirklich analytiſchen Zerlegungen ſchauſpieleriſcher Leiſtungen tauchen in dieſen vergeſſenen Referaten, auf die erſt Sauer wieder nachdrücklich aufmerkſam gemacht hat,[2] auf. Nur ein vollſtändiger Abdruck könnte der ganzen Fülle von Genialität, die oft aus kleinen Bemerkungen ſtrömt, gerecht werden. Ich gebe nur das eine oder andere Beiſpiel. So den Bericht über die Darſtellung der »Braut von Meſſina« (12. Januar):

»Eine vollkommene Vorſtellung liegt nicht in dem Zuſtande der deutſchen Schaubühne, wie ſie jetzt iſt . . . Übrigens iſt dies Stück ein rechter Braten für Schauſpieler, die gerne erhabene, ſchöne Sachen ſagen: da hat jedes ſeine Portion.« Die Darſtellung war »in einigen Momenten ganz



Scenenbild aus Schillers „Braut von Messina".

[1] »Wo ich mich mit dem Theater berührte, habe ich es niederträchtig gefunden. Graf Palfi (!) ein in Händen von Wucherern, Kammerdienern, Regiſſeuren lebender verſchuldeter Roué ohne Treu und Glauben, ja ſelbſt ohne Unterſchriftsglaubwürdigkeit u. s. w. (Steig, a. a. O. S. 328 f.)

[2] Über Clemens Brentanos Beiträge zu C. Bernards »Dramaturgiſchen Beobachter« (Euphorion, 2. Ergänzungsheft, S. 64 bis 81).

gut, die Stellung und Gruppirung in allen gröſseren Zuſammenkünften meiſt geſetzlos, oft fehlerhaft. Die Chöre ſprachen recht gut, der Chorführer Don Manuels (Reil) meiſt vortrefflich. Die Mutter (Weiſsenthurn) muſs in anderen Rollen oft eine vortreffliche Schauſpielerin ſeyn: dies ſchadet ihr hier. Dieſes Stück erlaubt keine fremde Vortrefflichkeit; es hat eine ganz einzige, die ihm allein gehört. Sie ſprach nie falſch, meiſtens zu wirklich wahr, zu voll Empfindung. Sie hat oft eine rührende Stimme, eine reizende Heftigkeit, doch für dieſes Werk zu wenig hohen, einfachen, tragiſchen Ernſt. Sie hatte zu viel Bewegung, zu viel Rührendes, ſie ſpielte gewiſſermaſsen eine zu gute Mutter, der dies geſchehen, aber ſie war keine Niobe.« Er tadelt ihre »mahlende Manier, man mahlt nicht mit Tönen in der Rede, es ſey denn, man ſagt dabey, ich will auch dies mit Tönen zu mahlen ſuchen. Die Künſtlerin hat vortrefflich geſpielt, aber nicht im Styl. Don Manuel (Korn) war faſt durchgängig, was den Styl betrifft, annähernd der vollkommenſte neben ſeinem Chorführer. Don Cäſar (Koberwein) hatte alle Fehler der Mutter in gröſserem Maſse, ihre Tugenden nicht alle. Seine körperliche Haltung iſt nicht edel und feſt emporragend genug, er hat zu wenig à plomb. Bei weiſem Rath und gar keiner Eitelkeit könnte dieſer herrlich begabte Mann ein Künſtler werden, der das Meiſte vermöchte.« Über die Beatrice der Adamberger heiſst es: »In declamirten Stellen ein beynahe ſage beynahe falſches Steigen des Tons am Schluſse des einzelnen Theiles in Perioden; in den Erwartung, Überraſchung bezeichnenden Stellen des Monologs im Garten einigemale zu ſchnell, heftig, laut und kühn, und dadurch unwahr. Das iſt das Strengſte, und alles, was ich tadeln kann, und dies gilt nur in den declamirten Stellen, wo das Herz nicht ſpricht. Aber wo dieſes ſpricht, welches Herz, welche Sprache, welcher unendlich kindlich, ſchuldlos, mild und menſchlich rein klingende Ton der Stimme; kein Geſang kann ſo rühren und doch ſpricht ſie nur. Das Herzlichſte aber iſt, wenn ihre Stimme aus dem ſüſseſten Flehen, das je aus einer menſchlichen Bruſt hervorgegangen, in einen gewiſſen leiſen, ruhigen Ton der Selbſtbefriedigung ſinkt, die wie der Blick eines Leidenden in ſein beſcheidenes ruhiges Herz wirkt. In dieſen Momenten iſt ſie ganz die eigene Natur, da hört alle Kunſt auf, da iſt der Menſch reicher als die Kunſt. Ich habe nie eine Schauſpielerin geſehen von ſolchen herrlichen Gaben.«

Man nenne, nicht nur in dieſer Zeit, einen Kritiker, der ſo zu hören, ſich ſo zu begeiſtern verſteht! Er iſt ein unendlich wohlwollender, vielleicht zu milder Beurtheiler. Er haftet leicht an der gelungenen Einzelheit, und indem er ſie in Worten wiederzugeben ſucht, geht oft die ganze Rolle in ihr für ihn auf. Sein Enthuſiasmus für die Adamberger bleibt ihm treu; wie ſie als »Desdemona« das Lied ſang, ſo hat Shakeſpeare die Desdemona gedichtet. Frau Renner erſcheint ihm vortrefflich, ſelbſt in einer ihr ſo unwürdigen Leiſtung wie die »Proberollen«. Korn feiert er als ein Muſter männlicher Grazie und ſeiner Gattin weiht er ſogar ein Akroſtichon. Duldſam gegen Kotzebues »Die beiden Klingsberg«, hat er für die »Hageſtolzen« nur blutige Ironie übrig und warnt vor der noch immer aufgeführten Proſaverballhornung des Othello.

»Man kann eher wünſchen, den Abällino geſchrieben zu haben, als dieſes beynahe zum Marionettenſpiele verarbeitete groſse Dichtwerk. Es ſind nur noch einige Reſte des Othello mit der Beygabe Desdemona und einigem ſpaniſchen Pfeffer Jagos übrig, alles andere iſt ſo eine grüne Peterſilie um den Rand des Tellers. Ich weiſs, das Original iſt zu reich für unſere heutige Bühne, aber man kann verkleinern, nur muſs man es optiſch, nicht aber wie ein Fleiſchhacker. Wir haben hier drei Rollen für die moderne Bretterkonſtitution erhalten: einen Haupthelden und Kouliſſenreiſser Herrn Othello, eine erſte zärtliche Liebhaberin Mme. Desdemona, einen erſten Böſewicht Herrn Jago; in die anderen Nebenrollen mögen ſich die Schauſpieler zweiter und letzter Claſſe theilen.«

Abfällig beurtheilt er »Kabale und Liebe«, in dem das »Schickſal ekelhaft« erſcheint, »denn es iſt ein Wurm«. Sehr aufmerkſam iſt er, ſelbſt bei ſeinen Lieblingen, auf ſprachliche Fehler. Bei aller Freundlichkeit betont auch er den Mangel eines einheitlichen Stils: »Eine gute Aufführung kann nur eine ſolche genannt werden, in welcher alle Schauſpieler in gleichem Grade deutlich und beſtimmt und ſcharf ſpielen. So etwas aber iſt nicht auf unſerer Bühne zu denken. Jeder Schauſpieler, den man ſieht, ſtellt ein Bild dar, das in tauſenderley Manieren ausgeführt iſt. . . . Das beſte Rezept gegen die Gefahr, ein guter Schauſpieler zu werden, iſt unſer modernes Theaterfachwerk und die Eintheilung in Rollenfächer.«

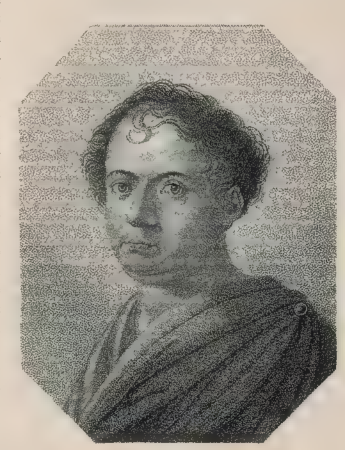
Leider hat Brentano, noch bevor das kurzlebige Blatt ſein Erſcheinen mit der 36. Nummer dieſes Jahrganges einſtellte, ſeine kritiſche Thätigkeit beſchloſſen.[1] Wahrſcheinlich hat die Aufnahme, welche die »Valeria« gefunden hatte, das Ihrige dazu beigetragen.

Aber — welch ein ſonderbares Gericht hatte der Dichter auch dem Publicum des »Rochus Pumpernickel« da aufgetiſcht! Mag auch Vieles in der Bühnenbearbeitung verloren gegangen und vergröbert worden ſein, wie die unten angeführte Abhandlung Roethes darlegt, es blieb doch noch das »Maskenſpiel von Worten und Gedanken» nach Heines Ausſpruche übrig. Eine Hetzjagd nach Witzen und Anſpielungen, nicht leicht zu verſtehen und noch ſchwerer auf der Bühne zur Geltung zu bringen, »Quibbles« im Geiſte Shakeſpeares, im Munde von excentriſchen Figuren, die ſo gar nichts mit

[1] Er ſchreibt an Arnim, 5. April 1814: »Ich habe zwei Monate in einem Blatte, der dramatiſche (!) Beobachter genannt, weitläufige Theaterkritiken umſonſt geſchrieben, das Publicum zog ſie den Leſſingiſchen vor!! Dies Blatt ward unterdrückt durch Komödiantenfreunde und Freundinnen.« (s. R. Steig, a. a. O., S. 336.) Eine Tabelle ſeiner Beiträge gibt Sauer.

den behaglichen Spieſsbürgern des Burgtheater-Luſtſpiels gemein hatten. Wie konnten unſere Schauſpieler den Ton finden für die ganz individuelle Stimmung des liebenden Lope, den es von dem einen Mädchen in ſprunghafter Laune zum andern zieht, oder für die entzückenden Freiheiten in der Geſtalt Valerias, eine wahrhaft Shakeſpeare'ſche Geſtalt in ihrer Miſchung von Schelmerei und echter Gefühlstiefe?[1] Es war ein Weſen aus einer anderen Welt, das da auf die Bühne des Hoftheaters herabſtieg. Wir glauben gern, daſs ein Theil des Publicums es thatſächlich nicht verſtand, und ein anderer, der im Geiſte Schreyvogels bereits gegen die Romantik eingeſchworen war, es nicht verſtehen wollte.

»Vom 3. Akte an«, meldet Roſenbaum, »wurde Scene für Scene geziſcht, gelacht, geklatſcht, mitunter auch gepfiffen. Im Hoftheater habe ich das nie erlebt. Alle Anſpielungen auf das Ende, Lächerlichkeiten, Dummheiten wurden ſo belacht, daſs die Schauſpieler gar nicht fortſpielen konnten. Nur ein vortreffliches Gedicht auf Wellington, von der Adamberger geſagt, wurde beklatſcht. Am Schluſſe wurde fort gepfiffen, die Schauſpieler konnten gar nicht mehr zu Worte kommen.« Der Referent der »Theater-Zeitung« (Nr. 22) iſt in Verlegenheit, was er über ein Stück ſagen ſoll, das in dieſer Weiſe ausgehöhnt worden »wie noch nie ein Stück auf dieſer Welt. Freilich war dieſe Strafe für ein ſo jämmerliches Machwerk gerecht«. Er fingirt ein Geſpräch zwiſchen einem galanten Herrn und einem Bauer, die ſchildern, wie jede Wendung aufgegriffen worden. Wie geſagt wurde: »Je gröſser die Verwirrung, deſto beſſer, da haben ſie laut aufgeſchrien; wie einer geſagt hat, mich intereſſirt gar nichts mehr, da haben ſie völlig das nämliche geſagt; wie einer gemeint hat, die Liebhaber ſpielen eine recht jämmerliche Figur, da haben ſie ja, ja geſchrien.« Nr. 28 bringt einen parodiſtiſchen Brief in der Maske des »Theaterkritikers von Langenſalza«, geſchrieben in der »Nacht nach dem verhängnisvollen Valeria-Abend«: »Sollte denn wirklich das wunderlich-friſche, kurios-kräftige Publicum ſein Recht, was es verlangen kann und ſoll, von Natur aus ſo wahr und ſo lebendig fühlen? Das hätte ich mir im Leben nicht gedacht.« In dieſem Tone geht es ziemlich platt weiter. Der Verfaſſer iſt H. Schmidt, wie deſſen »Erinnerungen« (S. 210 ff.) eingeſtehen, wo er von dem Abende ſagt: »Die Leute aber kamen und gingen, ſprachen auch wohl, aber das gedrängt volle Haus fragte ſich, ob es etwas und was es denn gehört habe. So dauerte dieſe luſtige Myſtification und myſtificirende Luſtigkeit etwa bis zum Anfang des 3. Aktes, da konnten ſich die Darſteller ſelbſt der hinreiſsenden Gewalt nicht mehr erwehren. Sie kamen auf den glücklichen Gedanken, ſich ſelbſt zu emancipiren und ſtimmten in das homeriſche Gelächter um und neben ihnen ein, ſo daſs endlich der Vorhang ſelbſt aus dem Gleichgewichte kam, indem er herabſank.« Das »Morgenblatt« (Nr. 54) findet doch» Spuren eines poetiſchen Geiſtes« und meint, daſs zu der Aufnahme der Umſtand beigetragen haben mag, »daſs der Verfaſſer in einem hieſigen Blatte gar zu viel tadelt und ſich nie befriedigen laſſen will«, ein Vorwurf, der entſchieden ungerecht war. Der »Sammler« (Nr. 32) ſpricht von Jean-Paulſcher Copie, die »Erfindung und Ausführung iſt — genial, der neueſten Theorie des Luſtſpiels nachgearbeitet.« Er bittet den Verfaſſer um einen »Commentar, wenn er dem Publicum, welches die letzten Akte, hingeriſſen von der Wahrheit und Schönheit der Dichtung mitſpielte, ſeine Erkenntlichkeit und den in der Ausführung ſo achtungswerthen Hofſchauſpielern, die neidiſch über dieſen Eingriff und miſsmuthig die Palme des Ruhmes theilen zu müſſen ihre Verlegenheit am Ende nicht unterdrücken konnten, ſein groſses Miſsfallen bezeugen ſolle.«



Adolf Müllner.

Dieſer ironiſchen Herausforderung leiſtete Brentano auch wirklich Folge. Er erzählt in einem von Steig ans Licht gezogenen Entwurfe, der für den »Dramaturgiſchen Beobachter« in kleinere weſentlich abſchwächende Artikel zerlegt wurde, wie er das Stück auf Aufforderung mehrmals mit immer neuen Abänderungen einem Kreiſe von Theaterleuten vorgetragen und ſchon bei der Leſeprobe, bei der nicht die geringſte Aufmerkſamkeit herrſchte, das Schickſal ſeines Werkes vorausgeſehen habe. Nach vier Tagen wurde es gegeben, eine Reihe von Mitwirkenden hatte keine Ahnung von ihren Rollen, ſeine Rathſchläge wurden nicht gehört, während die unmöglichſten Fragen an ihn gerichtet wurden, war man über die einfachſten ſceniſchen Vorgänge im Unklaren. Im Blatte ſelbſt gibt er eine kurze Erklärung, daſs er das Haus mit Anfang des dritten Actes verlaſſen, »mit der Empfindung, daſs dieſes meine Arbeit nicht ſeyn oder ich mich mit allen obgenannten ausgezeichneten Kennern[2] ſehr geirrt haben muſs.«

[1] Einer eingehenden Charakteriſtik bin ich durch die ſorgfältigen Unterſuchungen, welche dieſem Stücke in neueſter Zeit gewidmet worden ſind, überhoben. R. Steig hat es in den Deutſchen Literaturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts, Nr. 105 bis 107, mit einer trefflichen Einleitung herausgegeben, eine groſse Abhandlung mit eingehender Charakteriſtik der einzelnen Figuren hat G. Roethe geliefert. (Abhandlungen der kgl. Ges. d. Wiſſenſchaften zu Göttingen. Phil. hiſt. Kl., N. F., Bd. V, Nr. 1.) Beide Arbeiten ſind ausführlich beſprochen worden von J. Minor in der Zeitſchrift für öſterr. Gymnaſien, 1902, S. 318 bis 331 und O. F. Walzel im Deutschen Literaturblatt, 1902, Nr. 13.

[2] Lange, Koch, Krüger, Rooſe, Koberwein, Korn und Sonnleithner.

Er — oder vielleicht ein ihm ſehr naheſtehender Freund — wendet ſich beſonders gegen die Darſtellung des Lope durch Rooſe, deſſen Platz Koberwein viel beſſer ausgefüllt hätte. In ausführlicher Darlegung hat Rooſe (Dram. Beobachter Nr. 29) erwidert. Er betont, daſs die Regie-Mitglieder bei Annahme und Rollenbeſetzung eines Stückes gar keinen entſcheidenden Einfluſs beſitzen und die Vorleſung durchaus nicht mit Beifall aufgenommen worden. Er erklärt ferner, daſs er nur auf das ſtürmiſche Bitten des Verfaſſers den Lope, der ihm anfänglich nicht zugetheilt war, übernommen und genau nach ſeinen Belehrungen geſpielt habe. Auf diese Erklärung entwarf Brentano eine Erwiderung, die der Herausgeber Bernards an jenen angeblichen Freund, der ſich D—n (Deinhardſtein?) unterzeichnet hatte, richten ſollte, in der er einen ziemlich unſicheren Rückzug antrat. Erſchienen iſt aber nur in Nr. 30 ein ebenfalls ſehr ſchwächlich abſchlieſsendes Wort Brentanos, der den ganzen Handel ſo ſchnell als möglich begraben will.[1] Mögen auch die Darlegungen des Schauſpielers, die den Stempel der Ehrlichkeit tragen, hier gegen die überreizte Stimmung des Dichters Recht behalten — was wir von der Ordnung des Hoftheaters erfahren haben, macht es nur zu glaublich, daſs einem den Darſtellern gewiſs zweifelhaften Werke nicht die nöthige Sorgfalt zugewendet worden iſt. Mit Recht hat Arnim ihn bedauert, daſs er, »da keinen gescheiden Freund gehabt, der Dir einen erſten Auftritt mit einem Stücke, das ſo ſehr auf gutes Spiel berechnet iſt, widerrathen hat«.[2]



Nicolaus Heurteur in Joſef von Collins „Coriolan.“

Nicht viel beſſer war es ſchon früher einem Werke Klingemanns: »Rodrigo und Chimene« ergangen, das am 28. Auguſt 1813 in Scene ging. Dieſer elenden Verwäſſerung des »Cid« iſt auch durchaus nicht Unrecht geſchehen. Nachdem am erſten Abend die Hauptperſonen unter groſser Heiterkeit des Publicums ihr Leben geendet, verſuchte man beim zweiten Male einen günſtigen Ausgang, ohne das Geringſte an den Vorausſetzungen zu ändern. Auch überanſtrengten ſich die Adamberger und Korn in ihren groſsen Rollen. Mit der dritten Vorſtellung verſchwand das Werk für immer.

Es hätte viel wirkſamerer Stücke bedurft, um einem Erfolge Concurrenz zu machen, der in dieſer Zeit auf dem Gebiete des Trauerſpiels einzig daſteht. Am 27. April 1813 ging »Die Schuld« von Adolf Müllner zum erſten Male über die Bretter des Hoftheaters.

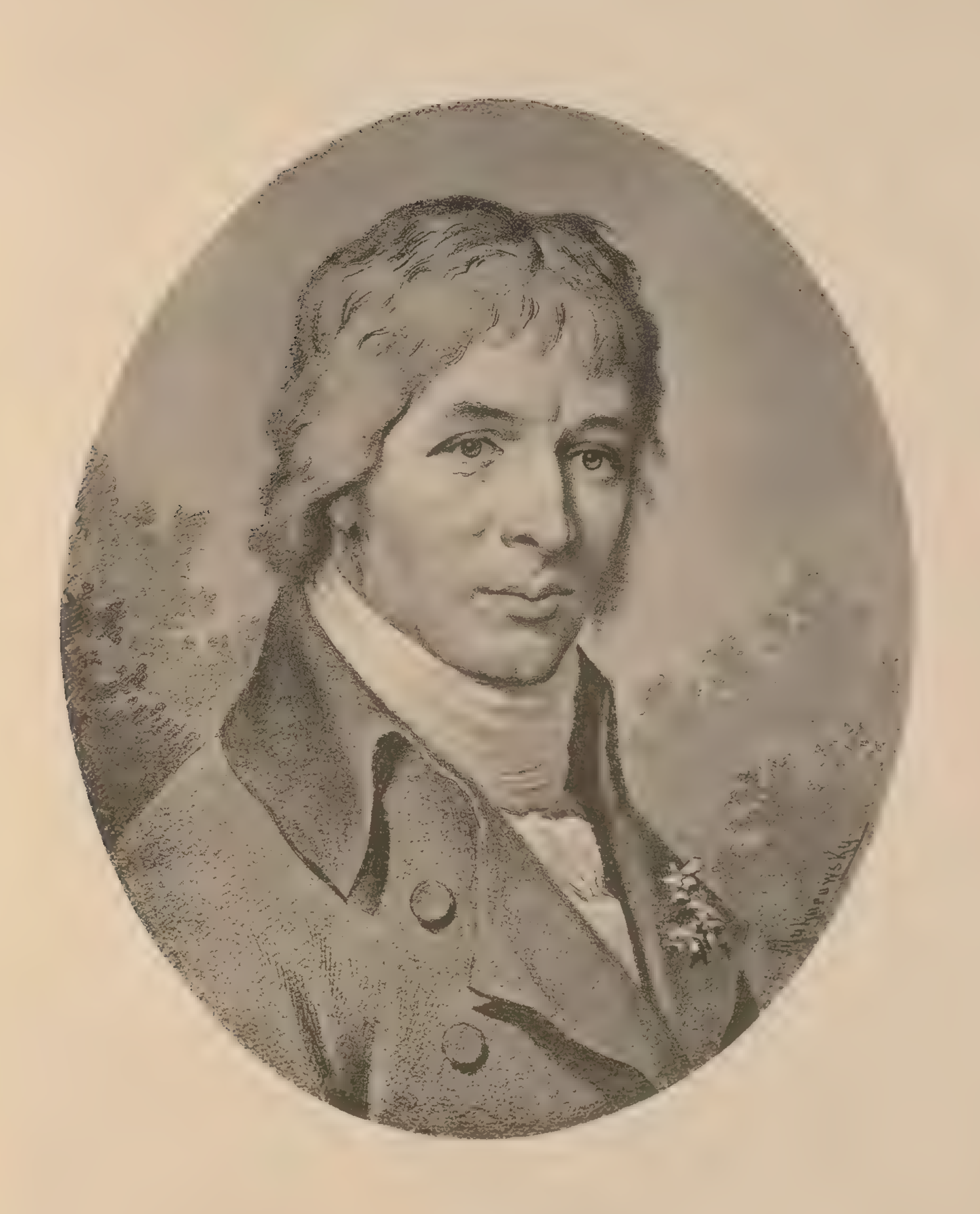
Man kann heute leicht achſelzuckend von dieſer mechaniſchen Auffaſſung des Schickſals ſprechen und ſich durch viele Situationen und einzelne Verſe parodiſtiſch angemuthet fühlen. Aber in der Zeit der ödeſten Production muſste dieſes durch und durch effectvolle, ausgezeichnet theatraliſch gedachte, raffinirt aufgebaute und geſteigerte Product den Eindruck einer gewaltigen literariſchen That machen. Und dadurch, daſs die Geſtalten dem Familien- wie dem Ritterſtücke innerlich noch ſehr verwandt ſind, boten ſie ſchauſpieleriſche Aufgaben, welche die Künſtler des Hoftheaters mit Vollendung löſen konnten.

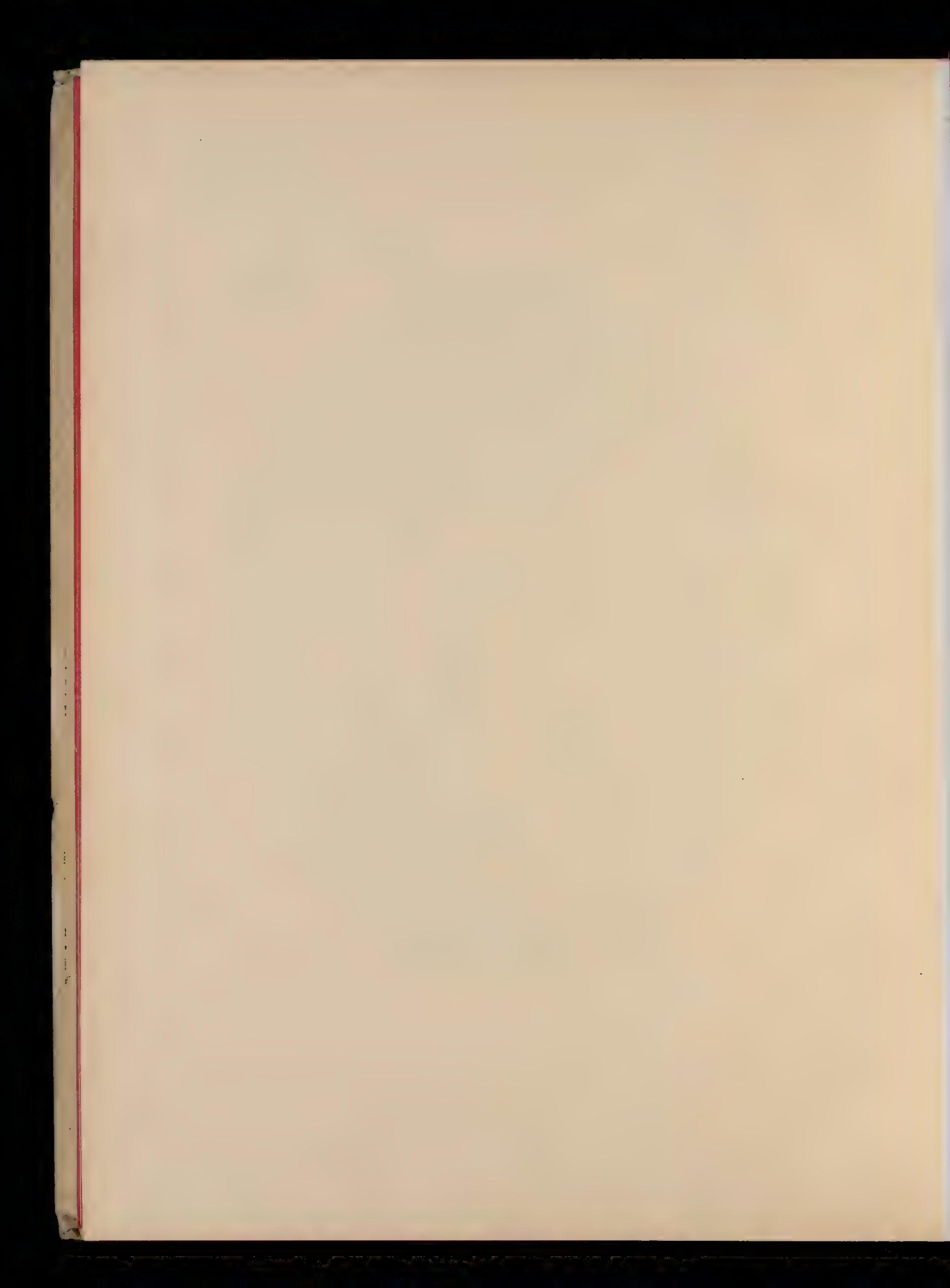
In der Rolle Hugos wurde Heurteur geradezu entdeckt. Hier entging er durch die fortreiſsende Leidenſchaft der Gefahr, die Brentano für ihn ſieht, »in einen gewiſſen feſtſtehenden Rhythmus des

[1] Vergl. die eingehenden Mittheilungen in der Ausgabe Steigs, S. XIII bis XXXII.
[2] Siehe Steig, A. v. Arnim, S. 337.









Heldenwefens« zu gerathen. »Man könnte«, fagt er an anderer Stelle, »diefen Schaufpieler zu einem grofsen in feiner Art machen, vielleicht wider feinen Willen und feine Einficht«. Jerta und Elvira waren in der Darftellung der Adamberger und Krüger von wundervollfter Zufammenftimmung. »Es fchien«, fagt die Adamberger noch in fpäter Erinnerung,[1] »als fei ich ebenfo zur Jerta geboren, wie die Krüger zur Elvira und ich kann nicht befchreiben, mit welchem Vergnügen wir überhaupt zufammen wirkten. Nie wurde der Charakter der Elvira fo bemitleidenswerth, fo anziehend, fo poetifch dargeftellt wie von ihr.« Die Kritik vergleicht das Werk dem Ödipus und fieht das antike Fatum wieder erftehen. Leider erhält fich die Darftellung nicht auf ihrer Höhe, nicht nur dadurch, dafs ftatt der Krüger Frl. Hrufchka eintrat. Schon im October conftatirt der »Dramaturgifche Beobachter«, »das Stück werde immer mehr ins Sentimentale gefpielt«. Diefe falfche und verderbliche Manier ift aus dem rührenden, weinerlichen Luftfpiele in die Tragödie gekommen. Noch 1813 wurde das Stück zwölfmal aufgeführt und erhält fich bis 1853.[2] Von dem Erfolge diefes Werkes profitirten auch die Alexandriner-Luftfpiele des Verfaffers, die beifällige Aufnahme im Burgtheater fanden.

Das Intereffe, das das Publicum für ein Trauerfpiel wie die »Schuld« zeigte, der Eifer, mit dem fich die Schaufpieler ihren grofsen Aufgaben widmeten, find die erften Anzeichen einer Befferung der traurigen Theaterverhältniffe.

Immer ungeftümer waren die Rufe der Kritik nach einem Leiter geworden.

1812 fafst »Paris und Wien« die Ergebniffe der Cavaliers-Direction zufammen: »Seit Freiherr von Braun die Theaterdirection einem Verein mehrerer Grofsen abtrat, hörte man nicht auf, von der neuen Morgenröthe zu reden, die der dramatifchen Kunft aufgegangen wäre, aber der Erfolg entfprach nicht den kühnen Erwartungen: es wollte nicht heller werden und man war froh, dafs es nicht viel finfterer wurde. Woran es lag, dafs der wirklich gute Wille fo bedeutender Fürften und Herren, vereint mit fo grofsen Mitteln, doch für die Kunft nichts fruchtete, davon geben Manche mancherley Urfachen an. In jeder Kunft richtet Geld allein wenig aus. Weit wirkfamer ift die Gefchicklichkeit, das verborgene, geheime Talent zu entdecken, das vorhandene, fchon gebildete durch richtigen Gebrauch zu erhöhen. Ein Mann, der die Leitung des Ganzen verftünde, ift bisher nicht gefunden, ja, er ift nicht einmal gefucht worden. Und im felben Jahre beweift die fchlechte Wiederaufführung der »Braut von Meffina« dem »Öfterreichifchen Beobachter« »den Mangel einer von dem Parteygeifte der Schaufpieler unabhängigen, in der Mitte der Gefellfchaft lebenden, ihren Einflufs allfeitig verbreitenden und alles mit einem Geifte belebenden Leitung.«

Diefen Forderungen fuchte Palffy endlich Folge zu leiften; künftlerifche Motive mögen dabei weniger mafsgebend gewefen fein, als die Unmöglichkeit, die Agenden aller drei Theater zu überblicken. So rief Palffy endlich eine literarifche Perfönlichkeit an feine Seite. Seine Wahl fiel auf Jofef Schreyvogel, der fchon einmal eine Stellung in der Direction des Burgtheaters innegehabt und feither fich als Kritiker und Schriftfteller einen fo angefehenen Namen gemacht hatte. Am 8. April 1814 fchreibt Schreyvogel an Palffy:


Scenenbild aus Schillers „Wallenftein".

»Euer Excellenz Befehlen gemäfs lege ich Hochdenfelben die Bedingungen vor, unter welchen ich der Hochlöblichen Hoftheater-Direction und den vereinigten drei Theatern meine Dienfte zu widmen bereit bin. Ich verbinde mich auf 10 Jahre bei der vereinigten Direction des Hoftheaters und des Theaters an der Wien die Dienfte eines Theaterfecretärs und Confulenten in allen Haupttheilen der Verwaltung zu verfehen, in diefer Eigenfchaft die Wahl und Herbeyfchaffung der Theaterftücke, die beffere Einrichtung des Repertoires, die Rollenbefetzung, die Abfaffung der Generalien, Inftructionen und Directions-Decrete, dann die Correfpondenz und überhaupt den ämtlichen Schriftenwechfel der Theater zu meinem Hauptgefchäfte zu machen,

[1] Arneth a. a. O. I, 60.

[2] »Hier macht ein Stück von einem jungen Dichter Müllner »Die Schuld« nicht nur vor dem Volke, fondern auch vor dem denkenden Kenner die gröfste Senfation«. (Brentano an Tieck, Holtei, Briefe an Tieck I, 105, s. auch Steig A. v. Arnim, S. 318.) — Die Cenfur hat wenig getilgt: nur die Beziehungen auf den Katholicismus und Proteftantismus mufsten fallen. Auch »Jefus Chriftus!« darf nicht ausgerufen werden. Die ftarke Betonung des Schickfals wird nicht geduldet, die berühmte Stelle z. B. »Der Menfch thut nichts. Es waltet über ihn verborgen Rath, und er mufs, wie diefer fchaltet« ift weggelaffen. Schreyvogel meint: »Es ift wohl nicht ohne Nerven und Kunft, aber der Ausgang verdirbt Alles. Das Schaffot für ihn – für fie das Klofter — das follte der Ausgang fein.«

auch die Ordnung der Kanzley in Bezug auf diefen Gegenftand fowohl, als im Allgemeinen zu handhaben. 2) Insbefondere verpflichte ich mich, bey der bevorftehenden Grundeinrichtung und allgemeinen Reform der Theater alle Dienfte ohne Ausnahme zu leiften, welche Euer Excellenz und die unter Ihrem Vorfitze vereinigte Central-Commiffion mir auftragen werden; weshalb ich diefer Commiffion als berathfchlagendes Mitglied wie bisher ordentlich beywohnen werde. 3) Für diefe Dienftleiftungen bitte ich Euer Excellenz mir ebenfalls auf 10 Jahre ein jährliches Honorar von 2500 Gulden W. W. nebft der Anwartfchaft auf den ganzen Gehalt des Herrn J. Sonnleithner per 4000 Gulden jährlich zuzufichern, in welchen Gehalt ich einzutreten habe, fobald Herr Sonnleithner von den Gefchäften des Theaters abgeht. 4) Endlich bitte ich Euer Excellenz mir über meine Anftellung als wirklicher Hoftheaterfecretär, Kanzleydirector und Beyfitzer der Central-Commiffion ein Decret in gewöhnlicher Form ausfertigen zu laffen, und in Betracht meiner Penfionsfähigkeit auf meine früheren Dienftleiftungen diefelbe Rückficht zu nehmen, welche das Penfions-Normale darauf zu nehmen geftattet.«

Schon am 28. April erfolgt an die Mitglieder der Theater die Verlautbarung, dafs »zur Beförderung der fo nothwendigen Reorganifirung, wie zur Erhaltung einer dauernden Ordnung« der »durch feine früheren Dienftleiftungen bey der k. k. Hoftheater-Direction und auch im literarifchen Fache rühmlichft bekannte Herr Jofeph Schreyvogel zum Präfidialfecretär ernannt fei«. Das Decret, vom 7. Mai datirt, verfichert ihm die unbedingte Annahme feiner Bedingungen, »im vollen Vertrauen auf Ihre bewährte Einfichten, Ihre ausgezeichnete Gefchicklichkeit und ausgebreitete Kenntnis«.

Rechte, wie fie bisher noch Niemand erhalten, aber auch eine fchier unabfehbare Laft von Pflichten wurden dem neuen Mitgliede der Direction zutheil. Was Schreyvogel literarifch zu leiften hatte, das mag ihm felbft jene Novität bewiefen haben, welche am 1. April 1814 in Scene ging, die letzte bedeutfame Neuigkeit vor feinem Amtsantritte. Es war der »Wallenftein«. »Ein Trauerfpiel nach Friedrich von Schillers »Piccolomini und Wallenfteins Tod« in die Kürze gezogen und für einen Abend eingerichtet von H. W—r.« Der vorgefchriebenen Dauer von drei Stunden mufste Vieles zum Opfer fallen, felbft vierzehn Perfonen, unter ihnen Seni, verfchwanden aus dem Werke; über die zerriffenen Fragmente fchlugen oft eigene Verfe des unbekannten Bearbeiters eine Nothbrücke. Ift auch unter Berückfichtigung aller fchwierigen Verhältniffe die Leiftung keine ganz verdammenswerthe, fo war doch diefe Form, in der man das Werk brachte, Schillers und des Burgtheaters unwürdig.[1] Die Darftellung bot viele Angriffspunkte: Koberwein war ein kalter und einförmiger Herzog, Frl. Lefèvre (Herzogin) und Frau Weifsenthurn (Gräfin Terzky) weinten und winfelten, grofsartig wirkten Korn als Max, die Adamberger als Thekla. Das war jedenfalls nicht der Wallenftein, nach dem das Wiener Publicum fo ftürmifch verlangt hatte. »Cui bono?« fragt ein Kritiker angefichts diefer Verftümmelung.

Grofse Aufgaben harrten des neuen Mannes. Aber auch frohe Hoffnungen begleiteten feinen Eintritt. Während die Heere der Verbündeten nach Paris vordrangen, Napoleon feines Thrones verluftig erklärt wurde und Kaifer Franz unter dem Jubel feines Volkes in die öfterreichifche Hauptftadt einzog, hat auch das Burgtheater feine neue Aera begonnen.

[1] Eines näheren Eingehens bin ich durch die Arbeit E. Kilians: Der eintheilige Theater-Wallenftein (Forfchungen zur neueren Literaturgefchichte, herausg. v. F. Muncker, Heft 18, S. 43 bis 60) überhoben. — Vgl. auch H. Wittmanns Auffatz in »Der Wiener Congrefs«.

